3 1761 07969499 8

U 0 J
1/12/22

LE

SYMBOLISME

OUVRAGES D'ANDRÉ BARRE

Littérature

Phémé, roman.
Le Monocle de Maxime Opsiss, roman.
Gretchen, roman.

Histoire Contemporaine

La Bosnie-Herzégovine.
La Tragédie Serbe.
La Menace Allemande.
L'Esclavage Blanc.

Philosophie

Les Sages.
Platon, étude et extraits.
Aristote, étude et extraits.
Bacon, étude et extraits.

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

271

ANDRÉ BARRE
DOCTEUR ÈS LETTRES

LE SYMBOLISME

ESSAI HISTORIQUE
SUR
LE MOUVEMENT SYMBOLISTE EN FRANCE
de 1885 à 1900
SUIVI D'UNE
BIBLIOGRAPHIE DE LA POÉSIE SYMBOLISTE

183230
20-8-23

PARIS
JOUVE ET Cie, ÉDITEURS
15, rue Racine, 15
1911

MICROFORMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE AUG 16 1989

PQ
295
S9B3

A MONSIEUR ÉMILE FAGUET

PRÉFACE

Le point délicat de cette étude était de juger, sans parti pris, les poètes symbolistes. Si beaucoup d'entre eux ont déjà cédé au sort, d'autres sont encore vivants. En pareil cas, un critique obéit presque toujours à ses préférences personnelles. Invinciblement la partialité devient sa loi.

L'auteur de cette étude ne s'est proposé ni d'allumer des encensoirs ni de donner les étrivières. Il sait, par expérience, qu'il est difficile d'écrire un livre, et qu'un ouvrage, aussi mauvais soit-il, réalise toujours une intention. Or, celle-ci est, à son sens, plus essentielle à signaler que les défaillances de l'écrivain. Au reste, ceux qui tentent une œuvre originale ont droit à la bienveillance. Le métier littéraire est une entreprise où le courage est trop utile pour que l'auteur de cette étude vienne à son tour crier haro sur des poètes estimables, sinon par leur génie, du moins par leur labeur. Assez d'autres y pourvoiront sans lui. A tort ou à raison, il a pensé qu'à propos de tout poète, trois questions sont possibles : « Qu'a-t-il voulu faire ? Comment l'a-t-il fait ? Comment aurait-il pu le faire ? » Les deux premières questions sont objets d'histoire de la littérature ; la dernière de critique. L'auteur de cette étude n'a voulu traiter ici que d'histoire littéraire. Il ne se sent pas qualifié pour dicter

des remèdes ou proposer des exemples. C'est dans ces scrupules qu'il convient de chercher les raisons pour lesquelles il préfère souffrir que les uns jugent l'examen proprement critique du symbolisme, sur certains points, peut-être un peu superficiel, les autres, diverses parties de ce livre privées de tout le développement qu'elles comporteraient nécessairement dans une étude plus critique. L'auteur explique, il ne défend, ni ne blâme. Inquiet des diatribes répandues à profusion contre le symbolisme, étonné qu'une école littéraire n'ait eu d'autre but sérieux que de fomenter le ridicule, et profondément surpris qu'il n'existât sur ces poètes aucun travail d'ensemble permettant de connaître exactement leur rôle, il s'est mis à étudier les milieux symbolistes. Il a consulté les panégyristes et les détracteurs de la jeune école. Il a ensuite essayé de fixer la part d'originalité poétique, prosodique, syntaxique et lexicographique qui revenait à chacun de ces poètes.

Leur esthétique pouvait être exposée selon deux méthodes. Ou bien, l'auteur la déduisait uniquement d'une lecture sérieuse des poèmes ; ou bien, il s'inquiétait de savoir si, sur tel ou tel point, le sujet n'avait pas donné des explications précises et il faisait part au lecteur de ses investigations. La première méthode est sans doute plus rapide, mais elle incline l'historien à chercher dans l'œuvre étudiée de quoi confirmer ses propres hypothèses, plutôt qu'à juger d'après les idées de son sujet. C'est une manière de partialité, sans danger, quand il s'agit de matières antiques où, forcément, l'art de résurrection doit suppléer à l'insuffisance des sources, mais dont les inconvénients sont nombreux quand il n'y a pas pénurie absolue de documents. La

deuxième méthode est plus longue. Elle oblige l'historien à lire l'œuvre entière du sujet, à l'interroger, même en personne, s'il est encore possible. Elle a le tort de présenter au lecteur, non plus l'opinion personnelle du critique, mais une collection de documents habilement noués par lui. L'auteur de cette étude a préféré la seconde méthode. Il croit que l'histoire tend de plus en plus à s'approprier les procédés des sciences expérimentales, qu'il y a en un mot une chimie historique où la personne de l'historien n'intervient que pour découvrir les phénomènes et relier leurs données. Il prévoit que, parmi tant d'objections dont ce livre est susceptible, celle d'avoir abusé du document ne sera pas une des moindres, mais il s'y résigne en objectant, à son tour, qu'il n'y avait peut-être pas d'autre moyen vraiment scientifique d'aider à la manifestation de la vérité.

A. B.

LE SYMBOLISME

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DU SYMBOLISME

I

LA GENÈSE DU MOUVEMENT SYMBOLISTE

Tableau général des lettres françaises vers 1885. — 1. La Philosophie et la renaissance de l'idéalisme. — 2. Le Parnasse. — 3. Le Naturalisme. — 4. Les Tendances nouvelles dans la peinture et la sculpture. — 5. Influence anglaise. — 6. Influence russe. — 7. Influence allemande. — 8. L'Idéal symboliste.

Le mouvement symboliste date dans les lettres françaises de 1885. Aux environs de cette année, commence une période assez trouble durant laquelle les esprits fermentent confusément. Des écoles resplendissantes voient s'atténuer les rayons de leur gloire. Un âge indécis apparaît où, sous le soleil encore éclatant du Parnasse et du naturalisme, lèvent timidement des germes féconds. Leurs racines solidement enfoncées dans la glèbe témoignent d'un effort patient à travers les ténèbres. Leur épanouissement, malgré d'étranges fleurs en d'étranges parterres, annonce la revanche de l'idéal enfin victorieux d'une réalité trop longtemps tyrannique. A première vue sans doute, le symbolisme semble n'avoir aucun

lien dans le passé. Si quelques-uns hésitent à le regarder tout à fait comme l'efflorescence spontanée d'un parasite étranger, beaucoup s'accordent à n'y voir qu'un simple jeu d'étudiants, une manie propre à la jeunesse, l'art de se singulariser en prodiguant des mots bizarres et des gestes inusités. Au fond le mouvement a des origines moins superficielles. Il n'est pas le signe d'une révolution hasardeuse, mais le terme d'une évolution définie. Au début, il exprime un malaise de la pensée française. A la fin, il manifeste au grand jour des tendances dont plus de deux siècles avaient à peu près suspendu le développement.

Tout ne mourait pas aux environs de 1885, mais tout pâlissait étrangement. Le réalisme qui pendant près de cinquante ans avait dominé la philosophie, les lettres et les arts, reculait devant l'idéalisme renaissant. Un souffle oublié caressait les esprits et les cœurs. C'était sur le déferlement des flots naturalistes le lever dans l'azur d'un soleil nouveau.

1. Après avoir bouleversé la philosophie et créé dans le domaine scientifique des méthodes heureuses d'expérimentation, le positivisme avouait son impuissance à satisfaire jusqu'au bout la curiosité légitime de l'humanité. S'il expliquait la réalité avec une précision où n'avait jusqu'alors atteint aucune des doctrines spiritualistes, il s'interdisait l'accès de l'inconnaissable. Certes, il y avait eu profit à démêler les lois des phénomènes, mais la connaissance plus aiguë du réel avait rendu plus pressant le besoin d'approfondir l'irréel. La recherche des causes scientifiques avait un temps aiguillé sur d'autres routes notre inquiétude du mystère. Après une exploration fertile en découvertes, on se retrouvait enfin aux portes de l'Inconscient, d'autant plus âpre à violer son mystère qu'on avait cru davantage à la perfection des armes dont on se jugeait muni. Or la science ne détrônait pas la métaphysique. On avait mesuré la terre, et les yeux moins préoccupés recommençaient à regarder le

ciel. Auguste Comte lui-même retrouvait tout à coup le sentiment. Sans diminuer la raison, dont il avait fait la pierre angulaire de son système, il confessait dans sa troisième manière la puissance bienfaisante du sentiment et réclamait pour lui la première place dans le monde. Il ne détruisait pas les autels qu'il avait édifiés : il y célébrait le culte d'un autre dieu. Au nom de la science qui n'était plus absolument la source unique de la connaissance, il y réconciliait ces ennemis naturels, la raison et le cœur. Ses continuateurs indirects suivirent la voie qu'il venait d'ouvrir. Tandis que Laffitte, Robinet et l'école de Littré développaient la pensée première du maître, les positivistes nouveaux variaient sur sa doctrine et le critico-positivisme, Renan, en tête, restaurait au sein du système l'idéal qu'en avaient banni les disciples orthodoxes. Les ouvrages de Fouillée et de Guyau ne traduisent pas d'autres préoccupations. Le positivisme jadis intransigeant se fait conciliateur. On dirait qu'il médite d'associer dans une même formule la science, l'idéal et la foi.

L'idéalisme n'a d'ailleurs jamais rendu les armes ; les demi-aveux du positivisme lui donnent un regain de jeunesse. Une réaction s'annonce timide au début, triomphante presque vers 1885. Elle se manifeste en France par le spiritualisme diversifié de l'école éclectique, la religion naturelle de Jules Simon, le rationalisme de Barthélemy Saint-Hilaire et de Bouillet, le spiritualisme chrétien de Charles Jourdain, le traditionalisme de Charles Bénard, l'animisme de Tissot et de Francisque Bouillier. En Angleterre, elle s'affirme par un mouvement plus net encore. Le positivisme y avait abouti en philosophie au transformisme de Darwin et à l'évolutionnisme de Spencer, en religion au sécularisme de Holyouke et de Bradlaugh. Une double réaction avait suivi ce triomphe du matérialisme, spiritualiste et mystique avec la *Société pour les recherches psychologiques*, du sens commun et de l'esprit traditionnel avec les ouvrages de William Hurrell Mallock. Une telle sympathie accueille ce

renouveau des tendances spiritualistes qu'elle rayonne même au delà du détroit. La traduction française du livre de Mallock : *la Vie vaut-elle la peine de vivre?* paraît en 1882. Elle a de suite un énorme retentissement. Du coup, la religion et l'art regagnent le terrain perdu par le positivisme. L'un et l'autre représentent la forme la plus tangible et peut-être la plus compréhensive du spiritualisme. Des penseurs reconnaissent leur utilité, sinon leur nécessité. Paul Janet proclame que la morale naturelle n'est pas inséparable de la morale religieuse. Ravaisson fait de cette morale une succursale de l'esthétique et ce besoin d'idéalisme a pour terme le demi-panthéisme de M. Lachelier ou le *Nouveau spiritualisme de M. Vacherot*. Ce dernier ouvrage fait toucher du doigt l'opposition des tendances qui divisent alors les esprits. D'un côté, négation de l'idéal, de l'autre, culte obstiné de cet idéal. On ne méconnaît pas, dans les sphères intellectuelles, que le positivisme ait rendu d'appréciables services, mais on sent le besoin d'une philosophie où l'idéal, le parfait et le vrai soient les aspects de la réalité divine.

Cette renaissance du spiritualisme traduit dans ses tentatives absolues ou conciliatrices les préoccupations antimatérialistes de l'élite. Pour la foule, son idéalisme l'incline à d'autres préférences. L'année 1884 voit paraître la trente-troisième édition du *Spiritisme à sa plus simple expression*, la trente et unième édition du *Livre des Esprits*, les deux ouvrages les plus populaires d'Allan Kardec. Les conférences spirites se multiplient et trouvent des auditeurs attentifs et fidèles. De 1882 à 1884, M. F. Vallès en peut publier avec un certain succès tout un recueil. Dans d'autres cercles où les doctrines spirites paraissent incompatibles, soit avec l'éducation scientifique, soit avec le respect de la tradition, on s'essaie à rénover les religions de l'Inde, et Paris au moins assiste à une renaissance du néo-bouddhisme que Barthélemy Saint-Hilaire n'hésite pas à qualifier d'*épi-*

démie morale[1]. Le même idéalisme réunit donc dans un effort commun les dissidents du positivisme, les défenseurs du spiritualisme, et parmi la masse une minorité déjà considérable de gens pour lesquels le réalisme n'est pas le terme exclusif de la vérité. Du seul point de vue philosophique, un esprit nouveau surgit donc, éminemment hostile aux conceptions matérialistes de la vie, et favorable aux aspirations supérieures qui, malgré tout, sont aussi le lot de l'humanité. Il s'affirme dans la théorie par la conception de systèmes spiritualistes, dans la pratique par une floraison de mysticisme religieux ou profane.

2. En littérature, une lassitude déjà moins dissimulée succédait au triomphe du Parnasse et du naturalisme.

Une poésie plus impersonnelle avait suivi les exaltations passionnées des premières années romantiques. On prétendait exprimer en vers les vérités les plus générales de l'intelligence, abandonner l'impression individuelle et toujours trop particulière, retrouver dans l'esprit plus que dans le cœur la source de l'inspiration. Il eût fallu à ce programme des esprits d'élite, des penseurs à la manière de Vigny ou du Hugo de *la Légende des Siècles*. On n'avait que d'aimables artisans de rythmes, à tempérament médiocre, chez lesquels les idées étaient rares et le besoin de penser presque anormal. Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Banville et Baudelaire ont transmis au nouveau Parnasse leur goût de la forme impeccable, mais leurs héritiers se disputent plutôt le verbalisme de Gautier ou la virtuosité rythmique de Banville, que le patrimoine philosophique légué par Leconte de Lisle, par Baudelaire même et si précieusement élargi par Sully Prudhomme.

Le Parnasse, c'est en poésie le triomphe des médiocres. Le poète est un ouvrier du rythme et de la rime; il aime les

1. Cf. *le Néo-bouddhisme*. Académie des Sciences morales, 1893, I, p. 709.

formes pleines, les images expressives, les mots à sonorité métallique. Il est passionné d'art, mais son œuvre n'a que l'éclat des bijoux bien ciselés. Elle ne vit pas. Il reproduit à la perfection les scènes de la réalité; il leur donne pour l'immortalité la beauté plastique du marbre, mais il leur inflige aussi sa froideur. Il éblouit l'œil, il n'émeut ni l'âme ni le cœur. Il enregistre un fait divers avec la précision d'un appareil photographique; il le reproduit sur or en graveur, mais trop souvent il manque au coffret si merveilleusement ciselé toute « substantifique moelle ». Le Parnassien n'a vu dans l'art que la forme, son poème est un chef-d'œuvre de facture impeccable et de style parfait, mais avare de pensée et toujours vide d'émotion. Après avoir admiré son incomparable maîtrise d'expression, le lecteur s'étonne de la vanité de son art. Il se plaît à lui voir rendre en beauté les accidents éphémères de la vie, mais s'il lui reconnaît plus d'art qu'aux naturalistes il le regarde au fond comme le prêtre de la même hérésie. Il persiste à croire que les belles formes sont fragiles si elles ne revêtent pas de hautes pensées ou de nobles sentiments. Ce sont d'excellents ouvriers, conclut-il des Parnassiens, créateurs d'un merveilleux instrument dont ils n'ont pas su se servir! Il ne les méprise pas, car leur dévotion à l'art est respectable et leur formule, quoique insuffisante, a donné pour les anthologies quelques petits chefs-d'œuvre, mais il rêve une poésie moins impassible qui tout en flattant son goût de la beauté formelle touche aussi sa raison et sa sensibilité.

3. Il montre moins de modération à l'égard du naturalisme. Au fracas du triomphe répond ici la virulence des attaques, l'accumulation des griefs, l'entassement du dégoût. Zola règne formidablement. Les protagonistes du réalisme sont sacrifiés au chef du naturalisme. Flaubert tout entier ainsi que les Goncourt encombrent les boîtes des quais. Par contre, les murs de Paris s'armorient d'affiches qui vantent

l'omnipotence du maître au théâtre et dans le roman. *La Conquête de Plassans*, *la Faute de l'abbé Mouret*, *l'Assommoir*, *Nana*, *Germinal*, *l'Œuvre*, connaissent en librairie des succès inouïs. On arrange pour la scène *le Ventre de Paris*, on adapte *Germinal* pour le Châtelet et le Musée Grévin. Une foule de disciples surgissent autour de Zola. Mais ces zélateurs de son école, sans grand talent pour la plupart, travaillent par leurs exagérations à dévoiler les tares de l'édifice. Des protestations présagent d'une décadence prochaine. Déjà, en 1876, lors du succès de *l'Assommoir*, Jules Barbey d'Aurevilly avait osé braver le triomphateur. Après lui, la bourgeoisie s'était effarée des audaces croissantes du naturalisme. Épouvantée, elle avait accueilli avec enthousiasme les nobles dames que lui peignait Georges Ohnet. *La Terre* mit le comble à la mesure. Les lettrés eux-mêmes marquèrent par le manifeste des Cinq que l'idéal naturaliste avait cessé de résumer les aspirations de l'élite.

Les griefs invoqués contre le naturalisme étaient nombreux. On lui reprochait d'avoir éliminé de la littérature l'imagination, l'invention, l'intuition et, d'une façon générale, les facultés esthétiques jusqu'alors jugées indispensables à l'éclosion d'un chef-d'œuvre, d'avoir sciemment confondu le vrai avec le vulgaire, d'avoir réduit l'art à la notation du détail anecdotique, enfin et surtout d'avoir écrit « la langue omnibus du fait divers ». Ainsi la littérature avait été démocratisée dans son esprit et dans sa forme. Pour le fond, elle était devenue un miroir à banalités quotidiennes ; pour la forme un simple procédé héliographique où le crayon du reporter avait plus de valeur pratique que la plume de l'écrivain. De la démocratie à la démagogie, il n'y a qu'un fossé. Le naturalisme l'avait franchi. Par excès de matérialisme, il n'avait bientôt vu dans l'homme que le ventre, dans la vie humaine que des phénomènes de nutrition et des accidents pathologiques. L'ignoble, tel était l'article essentiel de ses fournitures. Il inventoriait le monde et particulière-

ment les laideurs et les puanteurs. Le roman ressemblait à un bazar où, pour l'édification hâtive d'un peuple de filles et de gâteux, les médiocrités du reportage déposaient leurs stocks de clichés physiologico-pornographiques. La littérature tournait au dépotoir. En enchaînant l'art à la science, on avait enfoui l'idéal dans la fange, on aboutissait par dégoût de la réalité au pessimisme, à la misanthropie, à la négation de tout effort. Au sentiment de l'impuissance créatrice qu'avait apporté le Parnasse, le naturalisme ajoutait la hideur désespérante d'un enlizement en plein marécage.

N'y avait-il donc pour l'âme française aucune porte ouverte sur l'idéal ? Il semblait bien pourtant qu'en art au moins les formules n'étaient pas épuisées. Non seulement on avait l'impression que le déluge naturaliste n'avait pas éteint tous les flambeaux, mais encore on voyait à l'horizon scintiller très distinctement d'autres étoiles. Les arts plastiques, la peinture surtout, procédaient d'une esthétique nouvelle, plus conforme aux aspirations mystérieuses de l'être, et dans leurs tendances générales comme dans leur expression particulière ramenaient à la lumière l'idéal enseveli.

4. En effet, parallèlement à l'orgie naturaliste, s'affirme en peinture un idéalisme transcendant. Puvis de Chavannes expose ses paysages à formes simplifiées, ces singulières « symphonies » de puissance et de désolation qui sont la marque distinctive de son originalité : *Jeunes Picards s'exerçant à la lance* (1880), *le Pauvre pêcheur* (1881), *Doux Pays* (1882), *le Rêve* (1883) et surtout *le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (1884). Fantin-Latour prélude à ses études d'une grâce si discrète et si voilée en interprétant les principales scènes de la *Tétralogie* et du *Tristan*. Henri Martin obtient en 1883 sa première médaille avec *Françoise de Rimini*, et *les Titans escaladant le ciel* lui vaut une bourse en Italie. A travers les couleurs troublantes de son art on retrouve l'antiquité, le moyen âge, ces époques ressuscitées

que domine chez lui la troublante et mystique figure de Dante, son premier inspirateur. Cazin, dont les tons gris traduisent la solitude, donne *la Tristesse d'Agar et Ismaël*. Carrière inaugure ces teintes effacées, ces brumes mélancoliques derrière lesquelles la vie garde l'apparence d'un rêve. Après *la Jeune mère* (1879), *Nymphe Écho* (1882), *le Baiser de l'Innocence* (1882), *le Portrait de grand-père avec sa petite-fille* (1882), il fait au Salon de 1884 l'envoi d'un tableau sensationnel : *l'Enfant au chien*, et l'année suivante se taille un véritable succès avec *l'Enfant malade*. Besnard, hardi coloriste, expose en 1882 une allégorie saisissante, *le Remords* et provoque en 1886 un heureux scandale avec le *Portrait de Madame R. J.*, le portrait de Mademoiselle des Esseintes, comme le qualifiait ironiquement le critique des *Débats*, la fameuse *Femme en jaune* pour l'appeler du nom qu'il a depuis conservé. Odilon Redon, le peintre des hallucinations, esquisse ses rêves fantastiques en d'étranges lithographies : *Dans le Rêve* (1879), *A Edgar Poe* (1882), *les Origines* (1883), *Hommage à Goya* (1885). C'est vers la même époque que Rops s'affirme comme le maître des passions perverses et que Rodin expose ses essais de sculpture dynamique [1], ces marbres puissants dont la plastique tourmentée et pleine extériorise l'idée qu'ils symbolisent.

Il y a dans toutes ces manifestations d'art une renaissance très affirmée de l'idéalisme. Il est encore difficile de saisir l'unité du mouvement, car l'individualisme outrancier de certains tempéraments ne permet guère un groupement homogène des artistes et des œuvres. Toutefois, ces efforts diversifiés semblent coordonnés par une règle commune. Qu'on vise à la nuance, à la symphonie des couleurs, au fantastique ou à l'étrange, on trahit la même passion de

1. *Saint Jean-Baptiste prêchant* (1878), *l'Age d'airain* (1880). Cette œuvre le fait d'abord accuser d'avoir simplement pris un moulage sur le modèle vivant, puis lui vaut une troisième médaille. *Saint Jean* (1881), et de 1882 à 1885 la série de ses bustes.

l'idéal, on masque dans son goût du nouveau des tendances également hostiles aux platitudes du naturalisme.

5. Cette réaction idéaliste des arts était alors concomitante avec certaines idées nées à l'étranger, qui, vulgarisées en France par des revues sympathiques aux civilisations extérieures, influençaient les arts et les lettres. C'était d'Angleterre le mysticisme utilitaire, religieux ou paradoxal, de Russie l'humanitarisme, d'Allemagne le synthétisme idéo-réaliste.

Les romanciers naturalistes d'Angleterre avaient en France, et avec succès, répandu des théories que l'école de Médan eût regardées comme la négation même du naturalisme. Ils pensaient que l'œuvre littéraire devait offrir une consolation aux misères de la vie quotidienne, et qu'en prenant son objet dans le réel, elle avait pour fin non de naturaliser la réalité, mais au contraire de l'idéaliser.

L'art pour l'art est une théorie détestable : elle conduit au découragement et au pessimisme. Le roman doit corriger la réalité ; il est un moyen de propagande, une arme de moralisation. Comme du haut d'une chaire, l'écrivain doit, des pages de son livre, enseigner les foules et leur prêcher la bonne parole, celle qui détourne les yeux des ronces de la terre et les invite à contempler le ciel. Telles sont les tendances de l'écrivain réaliste G. Eliot. Dans *Adam Bede* (I, II), elle professe un véritable culte de l'humble réalité, mais elle y découvre les raisons nécessaires de l'altruisme. Elle préconise la patience, elle vante la tolérance, elle met en exemple la solidarité. C'est grâce à cet enseignement d'une si grande portée morale que la traduction des œuvres de G. Eliot par Montégut obtenait en France dès 1859 un si vif succès. En prouvant l'insuffisance du réalisme français, la romancière démontrait par avance la vanité coupable du naturalisme.

Cette influence moralisatrice de l'art est encore affirmée

par l'œuvre des préraphaélites anglais [1]. D'après eux la nature est parfaite. Mais il faut la voir telle qu'elle est, non telle que nous voulons l'apercevoir, car tout grand art, écrit Ruskin, est adoration et cette fidélité à reproduire la nature a seule dans le passé assuré la gloire des plus nobles écoles d'art. Elle seule aussi peut arrêter la décadence et provoquer à nouveau une floraison d'art magnifique. Or, le sentiment de la beauté se confond toujours avec le sentiment moral et avec le sentiment religieux. Les uns et les autres sont les trois aspects de l'unique divinité. « Il faut aller à la nature, recommande Ruskin, sans rien rejeter, sans rien mépriser, sans rien choisir. » L'homme ne peut concevoir qu'un idéal factice. La nature, œuvre de Dieu, est le véritable idéal. La corriger, c'est faire acte d'impiété. Rossetti, Burne Jone, Watts adoptent cette formule. Ils donnent en peinture les chefs-d'œuvre du symbolisme anglais, Dante Gabriel Rosetti quitte le pinceau pour la plume, célèbre sa jeune femme morte après deux ans de mariage et dans ses *Ballades et Sonnets* [2] chante le premier la « damozel » et la Sainte Vierge. William Morris de son côté croit retrouver la vraie tradition idéaliste au moyen âge, et s'y plonge non sans affectation.

Ce mysticisme de la poésie anglaise accuse même chez certains écrivains une véritable morbidité de l'imagination.

C'est d'une part le diabolisme de Swinburne, c'est d'autre part l'illuminisme du plus bizarre des spiritualistes américains Edgar Poe. En France, Swinburne n'atteint guère le gros public. Son œuvre est surtout connue des lettrés, bien que Catulle Mendès ait déjà publié en 1876 une étude sur les poésies de Swinburne et qu'on trouve dans *la République des Lettres* du 20 février 1876 un « nocturne » signé de ce poète, ainsi qu'une critique de Mallarmé sur la tragédie d'Erectheus. Par contre, la vogue d'Edgar Poe égale presque celle de

1. Cf. Milsand, *l'Esthétique anglaise*. Étude sur John Ruskin. Paris, 1864, in-8.

2. Traduction française en 1881.

G. Eliot. Baudelaire le met à la mode en publiant de 1856 à 1869 la traduction des *Histoires Extraordinaires*. L'œuvre poétique du poète américain est ensuite francisée une première fois en 1869 par Goubert avec sa traduction du *Corbeau* et surtout par Stéphane Mallarmé qui en fait paraître une nouvelle traduction dès le 6 août 1876, dans *la République des Lettres*. Son influence sur la jeunesse littéraire est considérable. Non seulement cette dernière n'a connu que par lui les poètes anglais avec lesquels elle allait se découvrir des affinités, mais encore elle a trouvé en lui formulées et démontrées quelques-unes des théories qui devaient servir de base à la nouvelle esthétique.

Poe avait repris à son usage — et son œuvre en prose tout autant que ses vers en est la preuve — cet axiome de Bacon : « Il n'y a point de beauté à laquelle ne s'allie quelque étrangeté. » Il en aggravait la portée en ajoutant : « En un certain sens et jusqu'à un certain point, être singulier, c'est être original, et il n'existe point de vertu littéraire supérieure à l'originalité [1]. » Sous ces conditions, la poésie est partout. Poe la reconnaît « dans les orbes brillants qui étincellent aux cieux, dans les volutes de la fleur, dans l'attitude penchée des grands arbres tournés vers le levant, dans les lointains bleuâtres des montagnes, dans l'architecture mobile des nuages..., dans la beauté de la femme..., dans ses attraits enveloppants, dans toutes les nobles pensées, *dans toutes les aspirations qui ne sont pas de la terre* [2] ». Elle est indépendante de la passion qui exalte le cœur et de la vérité qui satisfait la raison [3]. Elle n'est pas l'analyse, car analyser « c'est soumettre les choses en quelque sorte à ces miroirs du temple de Smyrne qui ne réfléchissaient les plus belles images qu'en les déformant [4] ». Elle n'est pas directement la moralité, car en matière d'art, le goût ne déclare la guerre au vice que

1. *Marginalia*. Traduction Victor Orban.
2, 3, 4. *Le Principe poétique*. Id.

sur le terrain de sa difformité, de ses disproportions, de sa haine pour la convenance, la proportion, l'harmonie[1]. Elle n'est pas uniquement l'observation de la nature. « Celui qui se borne à chanter même avec le plus grand enthousiasme, ou à reproduire avec la plus vivante fidélité de description les formes, les sons, les parfums, les couleurs et les sentiments qui lui sont communs avec le reste de l'humanité, celui-là n'aura pas encore droit à ce divin nom de poète. Il lui reste encore quelque chose à atteindre. » La poésie est l'amour, le vrai, le divin Éros, la Vénus Uranienne si différente de la Vénus Dionéenne, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement l'appréciation des beautés qui sont sous nos yeux, mais un effet passionné pour atteindre la Beauté d'en-haut[2]. Elle se réalise par son alliance avec la musique, « le plus exaltant des modes poétiques », car il est « hors de doute que c'est dans l'union de la Poésie et de la Musique, dans son sens populaire, que nous trouvons le plus large champ pour le développement des facultés poétiques[3] ». Aussi se définit-elle *une création rythmique de la Beauté*. Elle a pour moyen soit le brio d'Ed. Coote Pinkney (*le Toast*), soit le caprice imaginatif de Thomas Moore (*les Mélodies*), soit la fantaisie intensive (*la Belle Inès*), artistique (*la Maison hantée*) ou fantastique (*le Pont des Soupirs*) de Thomas Hood, soit l'émotion éthérée de Tennyson (*la Princesse*) ou supra-terrestre de lord Byron (*Stances à Augusta*), soit même l'obscurité, l'originalité, l'étrangeté jamais affectée de Shelley[4]. Elle ne se rencontre que dans des poèmes ni trop longs, car « la dose d'émotion qui convient à un poème pour justifier ce titre ne saurait se soutenir dans une composition de longue étendue[5] », — ni trop courts, car une brièveté excessive dégénère en épigramme[6] — mais toujours extrêmement concis comme ceux de Shelley. En effet, « les chants de ce poète ne sont que des notes frustes, des ébauches sténographiques de poèmes —

1, 2, 3, 4, 5, 6. *Le Principe poétique.*

des ébauches qui suffisaient amplement à sa propre intelligence et qu'il ne voulait pas se donner la peine de développer dans l'insouciance où il était de les communiquer à ses semblables. C'est pour cette raison que la lecture de ses œuvres est des plus fatigantes. Mais si elle fatigue, c'est parce que ce qui vous y semble le développement diffus d'une idée n'est que la concentration concise d'un grand nombre d'idées; et cette concision passe souvent pour de l'obscurité [1] ». Cette poésie s'exprime par un vers en accord parfait avec le caractère des sentiments, par l'insouciance du rythme, tantôt gracieuse comme chez Longfellow (*l'Épave*), tantôt voluptueuse comme chez Bryant, surtout par le laisser aller du ton général [2]. Ainsi l'on suggère en donnant des sujets de réflexions autant par ce qu'on dit que par ce qu'on pourrait dire [3] et c'est là en définitive la fin réelle de l'art.

6. Les romanciers russes Tourguenief, Dotowiesky et Tolstoï, s'ils s'aventurent eux aussi à des œuvres étranges, assignent à l'art et aux lettres une utilité encore plus immédiatement pratique : « L'art, dit Tourguenief, n'est pas la stricte imitation de la nature [4]. Il faut élever le réel à la hauteur de la poésie [5]. » Aussi toute sa littérature est-elle l'apologie d'une idée morale et par suite sociale. Il enseigne qu'il faut créer des hommes pour amener le peuple aux joies conscientes de la liberté [6]. Il proclame la nécessité du travail [7] et malgré ses hésitations sur la tactique révolutionnaire, il conseille la résignation, la charité, l'oubli de soi-même, ce qui est chez lui la forme la plus haute de l'instinct religieux. Il n'est pas seulement un littérateur, mais un propagandiste

1. *Marginalia.*
2. *Le Principe poétique.*
3. *Marginalia.*
4. Assez, trad. Delines, 200.
5. *Souvenirs littéraires*, X, 257.
6. *Un bulgare.*
7. *Fumée.*

qui agit avec des livres comme d'autres avec des bombes. De l'aveu même d'Alexandre II, ses *Récits d'un chasseur* ont préparé la libération des serfs, et le mérite d'une telle conquête est à ses yeux le couronnement de l'œuvre littéraire[1].

Dotowiesky exagère encore l'altruisme développé par Tourguenief. L'écrivain n'est pour lui qu'un médecin dont l'œuvre doit alléger d'abord et guérir ensuite les souffrances de l'humanité. D'ailleurs, la souffrance est un agent de moralité. C'est par elle que les peuples grandissent, mais il faut qu'elle soit éprouvée en commun. Le médecin doit avoir pitié du malade : il le soigne en compatissant à sa peine. Souffrir avec et pour un autre, voilà son principe philosophique : « Ce n'est pas devant tous que je m'incline, écrit-il, je me prosterne devant toute la souffrance de l'humanité. » La charité, si pleinement exaltée par Tourguenief, se transforme chez lui en pitié désespérante pour les humbles, en passion presque effrénée de dévouement, ce qui, à son sens, est à la fois la fin de la vie et de l'art.

Car l'art, affirme Tolstoï, n'est point le plaisir. Il constitue un moyen de communion entre les hommes s'unissant par les sentiments. Il est nécessaire à l'existence et à la marche progressive vers le bonheur de chaque individu et de toute l'humanité[2]. Aussi Tolstoï se fait-il l'apôtre de la pitié sociale et met-il toutes les ressources de son génie au service du socialisme chrétien. Après s'être débattu dans le scepticisme, le pessimisme et le nihilisme, il se persuade que la raison, malgré ses calculs et ses probabilités, aboutit à la plus honteuse faillite; il n'y a de réel que la foi en Dieu, que le dévouement à l'humanité. La nature peut avoir des faiblesses humiliantes, mais elle abonde en énergies morales

1. Cf. sur Tourguenief l'ouvrage si érudit de M. Émile Haumant, *Ivan Tourguenief*. Paris, Colin, 1906.
2. *Qu'est-ce que l'art?*

qu'il faut savoir surexciter et dans lesquelles la dignité commande d'espérer. La société peut manquer de croyances fermes ; elle gardera toujours le sens obscur du divin. Les erreurs de la raison, ses incertitudes, ses doutes, sont autant de motifs pour trouver dans l'amour de l'humanité l'unique source d'énergie et de persévérance.

La sympathie pour l'humanité, charité chez Tourguenief, pitié chez Dotowiesky, véritable religion chez Tolstoï, est donc le trait commun des réalistes russes. Il y en a d'autres. A côté du réel qu'ils étudient avec une précision assez souvent fatigante, ils n'oublient pas de reconnaître que l'intelligence et la sensibilité humaines ne saisissent pas tout le mystère de la vie. Ils daignent en conséquence méditer sur l'invisible. Ainsi, par la perfection de leur réalisme, à la fois clair et obscur, superficiel et intime, ils expriment la double réalité de la vie : celle qu'on voit et celle qui se dérobe aux regards. Par là, ils atteignent à la compréhension totale de l'homme. Il semble d'ailleurs qu'il y ait pour tous un régulateur de la pensée ou de l'intuition : c'est l'Évangile, où tous plus ou moins viennent réconforter leur esprit. Sans doute chacun d'eux l'interprète à sa façon, mais n'est-ce pas de leur part, tout en cherchant les bases d'une religion plus conforme au progrès, une façon de démontrer que l'art ne va jamais sans une certaine religiosité[1].

7. En adoptant le principe directeur de l'esthétique anglaise ou du réalisme russe, le public français signait une protestation de l'intelligence contre le naturalisme. Les idées n'atteignent le cœur qu'après avoir touché l'esprit : elles sont forcément l'apanage d'une élite. Pour galvaniser l'effort de la masse contre la citadelle naturaliste, pour animer cette vague populaire qui déferle avec succès contre les rocs les

1. Cf. sur les romanciers russes : Vogué, *le Roman russe*. Paris, 1886, in-8. — E. Dupuy, *les Grands maîtres de la littérature russe au* XIX*e* *siècle*. Paris, 1885, in-12. — G. Dumas, *Tolstoï et la philosophie de l'amour*. Paris, 1893, in-8.

plus solidement assis, il fallait atteindre la sensibilité de la foule et l'enthousiasmer sans fatigue cérébrale pour l'idéal nouveau. Ce fut l'œuvre de l'Allemagne. Elle insinua dans les oreilles ce spiritualisme dont l'Angleterre et la Russie essayaient d'abreuver notre esprit. Après Fichte qui déclarait l'idéal la réalité suprême et le moi le créateur perpétuel du monde[1], après Schlegel pour qui « la nature n'était autre que la fantaisie devenue perceptible par les sens », après Novalis dont les lettrés ne connaissaient guère que cet axiome : « Le mur de séparation entre fable et vérité, entre passé et présent est tombé, et c'est la foi, l'imagination, la poésie qui nous dévoileront l'essence du monde », après Herder, Schiller, Gœthe et Schelling, pour qui la fusion de la plastique, de la poésie et de la musique n'était pas pure utopie, après tous ces maîtres de la pensée allemande que la France scientifique et littéraire était seule à ne pas ignorer[2], Wagner surgissait qui les résumait tous et par son action musicale allait initier le grand public aux doctrines d'un art nouveau. En vulgarisant son œuvre, on organisait contre le naturalisme une résistance efficace, une protestation plus générale et enfin tangible pour tous. La musique est en effet l'art le plus compréhensif. Les nerfs ont l'intuition des symboles que la raison ne comprend pas. C'est assez pour que la foule saisisse le lien étroit qui unit l'art au mystère, à la religion, à l'idéal. Aussi, les auditions et les représentations de Wagner se multiplient-elles à Paris. Pas-de-Loup, Lamoureux, Colonne interprètent dans leurs concerts des fragments du maître; il y a chez eux des « dimanches héroïques[3] ». *Lohengrin* est magnifiquement exécuté par

1. *La Doctrine de la science*.

2. Cf. sur l'influence allemande en France : Virgile Rossel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris, Fisbacher, 1897. — Supfle (Th.), *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*. Gotha, 1886-1890, 2 Bde, in-8°.

3. Kahn, *Symbolistes et décadents*, p. 18.

Ch. Lamoureux à l'Eden-Théâtre, le 3 mai 1887. La police interdit la pièce. Ces réunions musicales s'achèvent par des cris, des hurlements et des coups. On se bat dans la rue pour signifier au public le retour triomphal de l'idéalisme.

Sans discuter la valeur esthétique des théories wagnériennes, il est certain qu'à cette époque Wagner est le drapeau vivant des adversaires du réalisme dégénéré. Au naturalisme, issu du positivisme et qui fait de la science la caution de son œuvre, le lyrique allemand répond, et par des théories au moins aussi scientifiques que celles de Zola, que la science n'est pas le seul agent de connaissance ; les vérités supérieures sont moins souvent atteintes par l'érudit que par l'homme de génie ; l'intuition vaut autant sinon plus que l'induction et la déduction. En face de l'inconnu qui forme les limites réelles de la vie humaine, mieux vaut un poète qu'un savant. Le mystère, la vérité philosophique et le symbole sont affaires de religion et d'art, l'une n'étant au reste que la forme seconde de l'autre. Les artistes sont en effet créateurs de symboles religieux et par là ils sont supérieurs aux prêtres. Émanations directes de la divinité, ils reproduisent sa parole, ils traduisent ses pensées. Ils sont les prophètes de cette vérité toujours absconse. Les ministres confessionnels n'en sont que les zélateurs. Ils l'expriment pour la foule en langage plus clair, en signes plus adéquats à l'intelligence populaire. Au fond leur union est étroite. L'art ne se sépare pas de la religion, car l'art dérive d'une moralité supérieure et il est aussi une religion. Ainsi Wagner affirmait résolument contre le matérialisme les droits d'un art spiritualiste. Il confondait dans le même culte le divin et le beau ; il démontrait à l'artiste la noblesse de sa mission et lui rendait la confiance dans son action.

Wagner n'était point qu'un théoricien métaphysique. Ayant conféré au poète la dignité de bon berger, il entendait encore lui préciser les moyens de réaliser sa tâche. Ici son rôle n'avait pas tout à fait, en France du moins, cette origi-

nalité qui caractérise les précurseurs. Meyerbeer avait déjà donné l'impression, dans son *Robert le Diable* (1831), que la musique du grand opéra avait peut-être, pour multiplier sa puissance d'évocation, autre chose à faire qu'à encadrer les personnages du drame. Après lui, Berlioz avait retenu le principe et dans son *Roméo* (1839) d'abord, dans la *Damnation de Faust* (1846) ensuite, prouvé qu' « en creusant », la musique dépassait le simple effet romantique pour atteindre le symbolisme. C'est de nos jours seulement, en présence des dithyrambes excessifs mérités par Wagner, que la critique s'est aperçue de l'orientation que Berlioz avait le premier donnée à l'art lyrique. Il reste vrai néanmoins que la bataille symboliste ne s'est pas livrée sur son nom. Il y avait trop longtemps que la musique française se bornait à des exercices de pure technique pour qu'on daignât remarquer l'affranchissement que tentait Berlioz. Wagner, plus révolutionnaire, reprenait l'axiome : *ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora*, du dehors au dedans et du dedans en haut. Il se « plongeait avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères et, de ce centre intime du monde, il voyait s'épanouir sa forme extérieure [1] ». Car il fallait « créer du nouveau, et encore du nouveau [2] ». Wagner en découvrait aussi bien dans le rôle qu'il assignait à la musique que dans les effets qu'il imposait au mètre comme à la langue. Si le public de 1884 constatait avec surprise que « l'orchestre du symphoniste moderne est mêlé aux motifs de l'action par une participation intime, que non seulement il rend seul possible l'expression précise de la mélodie, mais qu'il en entretient le cours ininterrompu [3] », il puisait dans les audaces métriques et syntaxiques de Wagner le courage de contraindre le français aux mêmes acrobaties que l'allemand. Le vers allemand sous toutes ses

1. *Lettre à Frédéric Villot.*
2. *Lettre à Liszt*, 8 septembre 1852.
3. *Lettre sur la musique.*

formes, purement métrique, rimée, assonancée, allitérée, était employé par l'auteur de *Tannhaüser* selon le degré des sentiments exprimés. L'allitération simple et parallèle, double et simultanée, renforçait chez lui l'extrême variété du rythme et le prodigieux éclat du style, car Wagner traitait ouvertement sa langue comme une musique où les mots n'avaient pas d'autre valeur que les blanches ou les noires. Nietzsche loue d'ailleurs chez son compatriote « la vie presque corporelle de l'expression, une puissance d'invention à peu près unique dans les formes qui doivent exprimer la fluctuation émotionnelle et le pressentiment, une simplification dans l'architecture des périodes, une merveilleuse richesse de mots forts et significatifs [1] ». Les artifices ordinaires de la rhétorique sont en effet remplacés chez le lyrique allemand par la concentration de l'expression, la concision oraculaire et mystérieuse de ces vocables qu'Édouard Dujardin appelle des « mots-sommets » et qui semblent n'être que le motif condensé dont la symphonie fera l'amplification ou le développement. La passion vient-elle à se manifester par des mouvements irréfléchis, alors la phrase de Wagner échappe aux règles habituelles de la construction. Le poète accumule les épithètes, supprime les conjonctions, multiplie les mots composés et les néologismes, rénove les vocables soit en les ressuscitant de l'ancienne langue allemande, soit en les employant dans leur sens primitif, crée des verbes en ajoutant des particules inséparables à des radicaux que nul avant lui n'eût osé associer et joue sur les racines des mots principaux d'étranges variations qui vont de la simple antithèse jusqu'aux jeux de mots et aux calembours. Mais ainsi, il réalisait « son rôle qui est de provoquer la révolution partout où il arrive [2] ». Ainsi, il préparait l'œuvre d'art « par la démolition et l'écrasement de tout ce qui méritait d'être

1. Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*. Chemnitz, 1876, in-8°.
2. *Lettre à Uhlig*. Zurich, 27 décembre 1849.

démoli et écrasé. » Il prouvait non seulement la toute-puissance de l'art, mais il indiquait les sources où on pouvait la rajeunir. En exaltant la fierté de l'artiste il lui découvrait les cavernes où gisaient d'abondants trésors. Par la théorie comme par l'exemple, il restituait à la beauté, qu'avait ravalée le naturalisme, le flamboiement de l'idéal et l'attrait mystérieux de la religiosité.

8. Sous l'effet de ces divers facteurs, évolution spiritualiste de la philosophie, impassibilité stérile du Parnasse, platitude pornographique du naturalisme, idéalisme fécond des écrivains anglais, russes et allemands, la littérature française faisait son examen de conscience. Épouvantée de son naufrage dans les bourbiers de la bestialité, elle se disait que sa tradition n'était absolument ni le naturalisme extérieur, pittoresque ou descriptif par où l'école de Médan prétendait la démocratiser, ni le naturalisme intérieur ou psychologique par lequel Bourget essayait encore timidement d'enrayer le péril. A travers l'histoire, elle se rappelait que l'idéalisme avait toujours été la fin qu'elle s'était proposée. Au début, l'homme, étonné par le mystère de la mort, avait tenté de surprendre le secret de son créateur et d'exprimer les raisons suprêmes de la destinée. Cela avait été, dans l'indécision de la voie à suivre, le vagissement mystico-réaliste du moyen âge. Mais, ayant bientôt pris conscience de l'insuffisance des moyens dont il disposait, il s'était mis à étudier en lui les phénomènes par lesquels il avait la perception de Dieu et son idéalisme s'était traduit par le rationalisme du XVIIe siècle. En pénétrant la complexité de l'âme humaine, il s'était aperçu que la vie intérieure n'était pas faite uniquement du heurt réciproque de nos facultés, que l'âme éprouvait du dehors des impressions encore ignorées par l'analyse. Rendu par cette découverte à la conscience du non-être, il avait compris la nécessité d'étudier le monde extérieur ; son idéalisme avait alors inspiré le lyrisme de

Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Mme de Staël et de Chateaubriand. Puis il avait remarqué qu'à cette action du monde extérieur correspondait une réaction de l'être intérieur. Selon la formule d'Hugo, son âme avait été « l'écho sonore, placé au centre de l'univers. » Son idéalisme s'était appelé romantisme. Bientôt la nature insaisissable dans son essence lui était apparue comme un ensemble de lois sous lesquelles le monde et l'homme étaient courbés par la volonté divine. Il avait essayé d'approfondir ces lois, de connaître les objets au milieu desquels il évoluait en eux et entre eux. Avec la pensée qu'il réaliserait plus tôt son idéal, s'il pénétrait mieux la matière à laquelle il était lié de toute fatalité, il avait passionnément analysé la réalité apparente. Son idéalisme s'était un instant effacé derrière son positivisme, son réalisme. A présent, l'inanité du naturalisme l'incitait à reprendre la voie ancienne. Il connaissait son moi ; il n'ignorait plus le monde extérieur. Il savait les rapports du subjectif et de l'objectif. Le rationalisme et l'empirisme avaient tour à tour éclairé ses recherches. Malgré une conscience plus nette de sa propre force et une perception moins confuse du monde auquel il appartenait, il se retrouvait en face du néant qu'il n'avait pas vaincu, espérant toujours, sentant plus âprement qu'après la double épreuve de la raison et de l'expérience, le mystère conservait encore la clé de l'inconnaissable. Comme au début de sa carrière, il était assailli de préoccupations métaphysiques, et cela au moment même où les hideurs naturalistes le détournaient avec dégoût de l'expérimentation, à l'heure précise où des lumières surgies du nord projetaient sur les ténèbres du néant les rayons d'un spiritualisme divinateur.

La poésie n'avait plus désormais qu'un programme : exprimer le mystère auquel l'homme finissait toujours par se heurter. Le poète devait redevenir le *vates* au sens où l'entendait l'antiquité. Il écouterait vibrer son cœur sous les ondes émanées du grand inconscient. Sa lyre en traduirait

ensuite les frémissements avec une méthode et dans un langage appropriés; car à un motif différent d'inspiration devait correspondre un verbe sinon radicalement transformé, au moins amplement modifié. C'était donc dans l'art poétique une double révolution. Par haine du naturalisme, on prétendait ouvrir au génie une voie nouvelle et féconde. Par crainte de son insuffisance autant que par dégoût de ses procédés, on songeait à rejeter l'ancienne technique, à forger un instrument original plus en harmonie avec l'œuvre à réaliser. Il fallait du nouveau à tout prix dans le fond comme dans la forme : « L'un des éléments de l'Art, affirme péremptoirement Remy de Gourmont [1], est le Nouveau, élément si essentiel qu'il institue presque à lui seul l'art tout entier et si essentiel que sans lui, comme un vertébré sans vertèbres, l'Art s'écroule et se liquéfie dans une gélatine de méduse que le jusant délaissa sur le sable. » C'est à ce nouveau que s'efforceront les symbolistes, chacun dans la mesure de son tempérament, mais tous avec une ardeur égale, et en dépit des étiquettes dont ils s'affubleront plus tard pour déterminer dans le bouleversement commun de la poésie française, le caractère particulier de leurs tendances et de leurs œuvres.

1. *Le Symbolisme, Revue blanche*, 1892, p. 321.

II

LES PRÉCURSEURS DU SYMBOLISME

1. Du Symbolisme dans la littérature française. — 2. L'École de Lyon et les mystiques du XVIe siècle. — 3. Chateaubriand. — 4. Lamartine. — 5. Alfred de Vigny. — 6 Victor Hugo. — 7. Sainte-Beuve. — 8. Balzac. — 9. Gérard de Nerval. — 10. Baudelaire. — 11. Villiers de l'Isle-Adam.

1. Le symbolisme ainsi conçu était-il vraiment une nouveauté dans les lettres françaises? L'histoire de la littérature n'est pas uniquement le catalogue des grands courants qui dominent un siècle et lui donnent ses caractéristiques. Il y a toujours à côté des sous-courants, qui dans l'ombre commencent à se frayer un chemin difficile, modestes rivières qui se grossissent de plus modestes ruisseaux jusqu'au jour où, fleuves à leur tour, elles étalent sous le ciel la nappe immense de leurs ondes. Pour n'en citer qu'un exemple, le XVIIe siècle, à côté des réguliers du rationalisme, hors des allées du Parnasse, ratissées par Malherbe et sablées par Boileau, ne compte-t-il pas une foule d'indépendants, enfants perdus d'un siècle éminemment gaulois ou sentinelles avancées du réalisme renaissant? Il n'en va pas autrement du symbolisme. On n'avait pas besoin d'aller demander à l'étranger les principes d'une esthétique nouvelle. Il suffisait de remonter dans le passé pour trouver dans les archives littéraires de quoi prévoir et de quoi justifier cette renaissance originale de l'idéalisme. A dire vrai, la littérature française n'a jamais cessé d'être symboliste, mais elle l'a été de

deux façons suivant qu'elle préférait la logique ou la métaphysique.

Dans sa première manière en effet, à condition de considérer les années antérieures au XVIIe siècle comme le balbutiement d'une âme qui cherche sa voie, la littérature française a trouvé aux êtres et aux objets de la nature un sens rationaliste. Étant donné une idée, une théorie psychologique ou morale, elle a pour la rendre sensible créé des types qui en étaient la démonstration formelle ou découvert des images qui en étaient la représentation adéquate. Ainsi elle a réduit aux plus étroites limites le domaine du sentiment, de l'imagination et du rêve, pour assurer partout la prédominance de la raison. C'est l'art classique. Corneille symbolise le patriotisme dans les Horaces ; Racine, l'amour conjugal et maternel dans Andromaque ; Molière, l'avarice dans Harpagon. La poésie didactique s'épanouit dans la fable et dans la satire. Le lyrisme se dissimule derrière l'éloquence des dramaturges ou des orateurs de la chaire. Quand il ose s'appuyer sur ses propres ailes, il accomplit des vols un peu lourds. Monté par J.-B. Rousseau, Lefranc de Pompignan et même Lebrun-Pindare, Pégase n'atteint pas les hauts sommets. Le classicisme personnalise donc une idée. Quand il n'en fait pas l'âme d'un héros, il la colore avec des métaphores savamment graduées. A cette littérature d'idées correspond un symbolisme rationaliste, l'incarnation dans un type ou la traduction en images d'une abstraction.

Dans sa deuxième manière, la littérature française a voulu saisir derrière les êtres et les objets de la nature, une cause mystique. Outre son caractère particulier, l'individu participe d'une ambiance mystérieuse. Il est non seulement le signe tangible d'une puissance cachée, mais la résultante sensible des forces obscures qui gouvernent le monde, le point de contact réalisé des correspondances universelles qui se nouent dans l'ombre de l'inconnaissable, autour d'un être ou d'un objet. En d'autres termes, le visible est la forme maté-

rielle de l'invisible, l'indice planté sur le mystère comme la pierre d'une tombe sur le néant. L'art avait moins à le peindre qu'à deviner ce que cachait sa réalité, à pénétrer les éléments dont il était le produit et à en suggérer l'intensité ou la multiplicité. On tentait l'analyse de ces virtualités obscures dont l'être était la synthèse matérialisée. En présence d'un nœud de lumière dont les fils touchaient à l'Infini, on suivait la voie indiquée par chacun d'eux. On aboutissait au principe suprême, à Dieu. De ce contact diffusé avec la divinité, jaillissait une intelligence plus profonde des choses. De ce réel plus révélé, dérivait alors une perception plus approchée de l'irréel. Le connu servait à interpréter l'inconnu, et la compréhension des liens qui les unissaient était comme un éclair en retour par lequel ils s'illuminaient réciproquement.

Imaginez que vous entrez dans une salle noire où l'on vous a dit qu'il y avait un miroir situé face à l'objectif d'un appareil à projection. Vous avez touché du doigt et l'appareil, et le miroir. Vous êtes assuré que l'un et l'autre existent, et cependant vous ne les connaissez pas dans toute leur réalité, puisque les ténèbres qui vous enveloppent ne vous permettent pas de les distinguer. On allume le foyer du projecteur. Ses rayons vont frapper le miroir. Vous apercevez celui-ci dans tous ses détails, mais lui-même réfléchissant les rayons reçus les renvoie sur l'appareil, lequel sort de l'ombre pour entrer dans la pénombre, car le rayon réfléchi n'a pas la force du rayon direct et ne saurait inonder de clarté la source de lumière. L'appareil vous est alors plus connu. Sans pouvoir en déterminer la forme avec précision, vous en notez facilement les contours. L'appareil a révélé le miroir, mais à son tour le miroir a trahi l'appareil. Ainsi font le réel et l'irréel. Ils s'éclairent réciproquement avec une intensité différente. La réalité s'amplifie des énergies qui dévoilent son principe, le principe en retour atténue son mystère. En unissant la cause à l'effet, en retrouvant ou en

pressentant leurs relations, le poète agrandit la réalité de l'être ou de l'objet. Il en suggère la forme visible et les motifs invisibles. Pour une telle œuvre la raison est insuffisante. Elle n'atteint pas le mystère. L'homme doit faire appel à d'autres agents de recherches. Il met en œuvre ses facultés d'évocation, le don prophétique, l'imagination, le rêve et le sentiment, d'un mot le délire poétique par où l'âme ne connaît pas, mais pressent l'inconnaissable.

2. Cette méthode a eu ses praticiens dans la littérature française. Les symbolistes pouvaient assez loin se chercher des aïeux et des exemples. Bien avant les écrivains du XIXe siècle, les disciples indirects de Marot, poètes mystiques ou subtils de l'école lyonnaise, avaient tenté d'idéaliser la poésie française, qui par trop de réalisme s'était perdue dans les acrobaties littéraires des grands rhétoriqueurs. Cette réaction aussi nette que celle des symbolistes, mais sans but aussi précis, s'était traduite par une conception moins brutale de l'amour et un respect moins superficiel de la femme. Jusqu'à Marot en effet, et sur le conseil même de l'Église, la femme est regardée « comme un mal occasionné ». C'est le mot de saint Augustin à satiété répété au moyen âge. Érasme la traite d'animal inepte et ridicule. Rabelais lâche contre elle sa verve gauloise et André Misogyne résume ainsi le pessimisme de l'époque :

> Femme, plaisir de demye heure,
> Et ennui qui sans fin demeure.

En raison de ce mépris, l'amour est envisagé comme une nécessité physique, d'ordre purement matériel, un jeu des sens plutôt dégradant d'où le mystère est exclu. Sans doute, les cours d'amour avaient travaillé à déifier l'amour et la femme. Mais elles avaient ajouté plus de subtilité à la forme qu'au fond. L'amour était resté un amusement brutal dont on voilait les péripéties. Il avait fallu la divulgation

des idées platoniciennes pour rendre à la passion son caractère idéaliste. La *Parfaicte Amye* d'Antoine Heroët, publiée à Lyon en 1562, avait révélé ces tendances à subtiliser l'amour. Ce poème, « petit œuvre, dit Pasquier[1], mais qui en sa petitesse surmonte les gros ouvrages de plusieurs », était un curieux recueil de pensées spiritualistes et d'opinions délicates sur les raisons suprêmes de l'amour. Il y est question « de cœurs qui se réunissent et se confondent en Dieu ». Reprenant la théorie platonicienne d'une existence préalable dans l'éther en compagnie des dieux, Heroët expliquait que l'amour véritable pouvait être dégagé de tout désir sensuel. Il n'était qu'une amitié renouvelée, celle que deux âmes avaient commencée dans le ciel et reprenaient sur terre dès qu'elles s'étaient retrouvées et reconnues. Cette thèse avait été plus complètement exposée dans le *Conte du Rossignol*, où se rencontre à cette époque un indice très caractéristique de symbolisme. L'auteur Gilles Corrozet suppose deux jeunes amants, Florent et Yolande, qui discutent sur les choses d'amour. Yolande veut inspirer à celui qui l'aime une affection idéale et le chapitre convenablement sur la grossièreté des désirs qu'il manifeste. Enfin, pour lui indiquer en quoi consiste le véritable amour, elle lui pose cette question : « Que fait le rossignol ? » Le malheureux amant cherche dans ses souvenirs. Il en appelle même à l'antiquité classique, sans parvenir à trouver le mot de l'énigme. Mais voici qu'il rencontre sur son passage une vieille femme, au visage ridé, qui pour l'auteur symbolise la sagesse et qui lui dit :

Entends, mon filz, que la coustume est telle
Du rossignol qui jamais à femelle
Ne se conjoint que sur un rameau verd,
Auprès duquel a plein et descouvert

1. Pasquier, *Recherche de la France*, liv. VII, chap. 6.

Sera un sec, et, quand l'oyseau petit
Ha consommé son charnel appétit,
Le rameau sec, incontinent il cherche,
Dessus lequel fait un vol et s'y perche,
Où il agence et polit son plumage.

Florent entrevoit la vérité ; il ne la saisit pas expressément. La coutume du rossignol n'est qu'un symbole. Yolande va lui en expliquer le sens caché : Ami, lui confie-t-elle,

... tous ceux qui se joignent à femmes
En charnel acte et par amours infâmes
Sont tout ainsi que rossignol plaisans
Sur rameau verd qui se vont déduisans
En leur luxure et amour sensuelle,
Puis, quand prend fin la volupté charnelle,
Tombent soubdain dessus le rameau sec,
Laissans l'amour et le plaisir avec.
Ce rameau sec pour sa signifiance
Note d'Honneur et d'Amour l'oubliance,
Où tombent ceux qui, pleins de leurs plaisirs,
Ont accomply tous leurs vilains désirs.

La poésie ne dit donc pas toujours uniquement ce qu'elle paraît dire.

C'est une métaphore élargie dont il faut interpréter les images.

Les mêmes intentions d'art percent à travers le fatras symbolique de François Habert ; mais son *Temple de Chasteté* qu'il publia en 1549 est écrit sous l'influence évidente du *Roman de la rose*. Il a conservé cette manie de personnifier des idées abstraites, Persévérance, Chasteté, et il est plus allégorique que symbolique. L'idéalisme du poète est d'ailleurs manifeste. Le jeune héros qu'il moralise apprend de Chasteté la beauté de l'amour honnête et admet en fin de sermon la nécessité de l'union conjugale. Le platonisme apparait complètement dans le groupe lyonnais chez les poètes du cénacle de l'Angélique. Maurice Scève, qui s'adonne

à la mode des blasons, ne tente pas seulement de blasonner les choses matérielles, l'œil, le sourcil, les larmes; il cherche encore à exprimer l'immatériel, à blasonner le soupir. Il y a là un essai très original dans lequel les symbolistes modernes doivent voir le plus sérieux des efforts faits au XVIe siècle pour donner à la forme symbolique un sens plus mystique. Aux côtés de Scève, Claude de Taillemont insère dans son roman des *Champs Faëz* son dialogue entre l'amant et l'âme. Un amant pleure une maîtresse adorée. Il va sur sa tombe exhaler son désespoir. L'âme de la morte apparaît. Elle console le malheureux et pour le convaincre que la résignation chrétienne n'est pas un mythe, elle lui dévoile les secrets de la vie future :

Avec moy peux estre,
Si, le corps délaissant,
Tu veux l'esprit repaistre
Du fruict aux cieux naissant.

Le sensualisme mystique prend aussitôt la place du sensualisme matérialiste. Jacques Tahureau n'est pas encore tout à fait dégagé des sentiments licencieux dans ses *Sonnets et Mignardises*, mais les poétesses érudites. Jeanne Gaillarde et surtout Louise Labé purifient l'amour au point de le ramener à une simple idée intellectuelle. La *Sapho lyonnaise* dans son ardeur inquiète mêle même à son lyrisme une certaine teinte de mélancolie :

On voit mourir toute chose animée
Lors que du corps l'âme sutile part...

Les mystiques précurseurs de la Pléiade ont donc introduit dans les lettres les idées spiritualistes, agrandi par ce moyen le domaine de la poésie et renouvelé l'inspiration que le réalisme avait remplacé par la satire et la rhétorique[1].

1. Cf. sur cette école E. Bourciez, *les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*. Paris, Hachette, 1886.

Quant à la forme, les mystiques du XVIe siècle sont les élèves respectueux des grands rhétoriqueurs. Ils croient indispensable d'imiter la virtuosité des « bons facteurs », Jean Molinet, Jean Meschinot, Guillaume Cretin, et de leurs disciples Jean le Maire de Belges, Octavien de Saint-Gelais et même Jean Bouchet. Comme eux Maurice Scève et Philibert Brugnyon[1] ont leurs allitérations, leurs répétitions de syllabes, leurs néologismes et leurs étrangetés de syntaxe, tous ces casse-tête enfantins qui servent à cette époque de critérium à l'art du parfait poète. Thomas Sibilet, dans son *Art poétique françois pour l'instruction des jeunes studiens*, donne le catalogue de tous les procédés extravagants de métrique alors en honneur : « suite de rimes redoublées dites kyrielle, rimes fratrisées, annexées, batelées, emperières à triple couronne..., etc... » Jacques Pelletier, mathématicien poète, que ce code poétique ne satisfait pas, entreprend de discuter la technique du vers français. Prosodie et grammaire sont donc par le groupe de Lyon soumises à rude épreuve. L'évolution spiritualiste de l'esprit poétique s'accorde ici avec une certaine révolution dans la forme[2].

3. Après les demi-succès de cette école, il faut dans la littérature française descendre au XVIIIe siècle pour retrou-

1. Nous avons cru inutile d'insister davantage sur ces deux auteurs après les thèses dont ils ont fait l'objet. Cf. sur Scève: Albert Baur, *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise*. Paris, Champion, 1906, in-8; sur Brugnyon: M. Brunot, *De Philiberti Bugnonii vita et eroticis carminibus*. Lyon, Storck, 1891.

2. Cf. sur les rapports entre le symbolisme du XVIe siècle et celui du XIXe les articles de F. Brunetière, *Symbolistes et décadents* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er mars 1888, p. 217 et 1er novembre 1888, p. 215) et aussi Raoul Rosières, *Une Ancienne école littéraire* (*Revue bleue*, 17 octobre 1891), où du reste l'auteur n'a vu dans le mouvement symboliste qu'une révolution de langage et a confondu les grands rhétoriqueurs et leurs disciples immédiats avec les contemporains symbolistes.

ver le courant symbolique. Sans doute Ronsard paraît bien être par certains côtés le continuateur des mystiques, mais son originalité est précisément dans l'orientation nouvelle qu'il imprime à la poésie. Loin de poursuivre comme ses devanciers un idéalisme métaphysique ou religieux, il puise son inspiration hors de la religion et se dresse énergiquement contre la folie philologique des grands rhétoriqueurs et de leurs disciples directs ou indirects. S'il retrouve pour la poésie la veine antique et la veine personnelle, il n'y a rien dans son œuvre, à quelques exceptions près[1], qui révèle en lui le tourment du mystérieux. Le rationalisme qui jusqu'à Rousseau et même après lui domine la littérature, efface de notre poésie toutes tendances mystiques. C'est à Chateaubriand que revient l'honneur de renouer la tradition. Par son *Génie du Christianisme* il démontrait qu'il n'y a pas de poésie sans religion. L'inspiration chrétienne unit le beau et le vrai. Les monuments gothiques ont leur magnificence. *La Bible* est supérieure à *l'Iliade*, à *l'Odyssée* et plus encore à *l'Énéide*. La littérature classique est une erreur; la mythologie a rapetissé la nature. Pour lui restituer sa grandeur, pour accroître son amplitude, l'unique moyen consiste à rendre au christianisme sa valeur d'inspiration, à le considérer comme l'une des premières et des plus riches sources de poésie; en d'autres termes, il est nécessaire d'unir la nature à Dieu, de l'agrandir en la joignant à son créateur. C'était un changement d'esthétique, Chateaubriand signifiait que l'art moderne veut une inspiration moderne. La religion et l'art n'étaient pour lui que deux rameaux d'une même souche. L'orgueil incommensurable du poète va donner à son mysticisme un caractère particulier, celui-là même qui sera pour beaucoup de symbolistes la pierre de touche de leur doctrine : la perversité.

1. Par exemple le sonnet: *Comme on soulait si plus on ne me blasme.* Ronsard, *Amours*, I, 201.

Elle apparaît chez Chateaubriand, un peu dans ce mal du siècle qu'il a mis si fort à la mode et beaucoup dans cette amplification sentimentale qui s'appelle *René*. Le héros de cette confession lyrique connaît le tourment de l'infini : « Je cherche ailleurs, s'écrie-t-il, un bien inconnu dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si tout ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur? » Et cette exclamation pourrait servir d'épigraphe à tous les poèmes du symbolisme. N'est-ce pas aussi par tourment de l'infini que les poètes de la nouvelle école ont cherché à grandir le connu de tout l'inconnaissable ? Mais il y a plus dans *René*. Cette inquiétude métaphysique s'y double d'une certaine névrose pathologique. Chateaubriand y invente la poésie des anomalies sentimentales. Il est le premier à prendre plaisir au malsain et à donner au lecteur le goût pervers des monstruosités morales. René est un malade, intéressant à cause de la singularité sincère ou affectée de sa douleur. Une amitié qui sans doute n'avait rien que de fraternelle, Chateaubriand la transforme en passion incestueuse ; de caresses peut-être naturelles, quoique assez tendres l'auteur prend prétexte pour corser son roman avec le piment des amours coupables. Et la lecture des *Natchez* le prouve, cette passion anormale s'accompagne chez le héros de ces sentiments contre nature qui plus tard donneront un ragoût spécial au diabolisme des Baudelaire ou des Barbey d'Aurevilly. « Je vous ai tenue sur ma poitrine au milieu du désert, écrit René à Céluta, dans les vents de l'orage, lorsque, après vous avoir porté de l'autre côté du torrent, j'aurais voulu vous poignarder pour fixer le bonheur dans votre sein et pour me punir de vous avoir donné ce bonheur ! »

Si l'art de Chateaubriand marquait un renouvellement de l'âme française, il donnait aussi le signal et l'exemple d'une modification profonde du style ; avec *Atala*, Chateaubriand a inauguré le poème en prose. Il a retrouvé après Platon,

après Cicéron, après Bossuet, non l'harmonie de la phrase, mais le nombre, c'est-à-dire ce rythme des mots en accord avec le rythme de la pensée. A ses états d'âme correspondent des tours adéquats de syntaxe et d'expression. Il rappelle aux écrivains et il leur démontre que la prose a des cadences plus complexes, plus délicates peut-être que la poésie, que grâce à elles le génie ne se contente plus de peindre ou de décrire, mais réussit à condenser dans un concours de mots toute la puissance suggestive d'une sensation. Son œuvre est pleine de ces phrases au sens imprécis où la musique des syllabes suffit à provoquer un état d'âme. Sans doute, l'harmonie proprement dite n'est pas étrangère à la magie prestigieuse de cet enchanteur, mais il est avant tout le précurseur de ceux qui prétendront plus tard enfermer l'idée dans une gaine souple et suivre par le caprice du style le caprice de la pensée. Il réalise ce tour de force autant par la connaissance profonde des rythmes propres à la prose française, que par la nouveauté hardie de ses comparaisons. Ainsi il rapproche un état d'âme et un objet matériel. Il établit des rapports inaccoutumés entre deux termes, l'un abstrait, l'autre concret ou réciproquement. Il écrit *l'Ame de la Solitude*, *le Secret des Bois*, *la Fidélité des Ombres*, *la Jeunesse de la Lumière*, *le Marbre tragique*, renouvelant à plusieurs siècles d'intervalle les audaces instinctives du poète Eschyle. Comme tous les novateurs, Chateaubriand a donc orienté le génie français vers des routes nouvelles et l'école symboliste se bornera plus tard à retrouver la voie qu'il avait indiquée, mais dont le romantisme avait dédaigné l'accès.

4. Cette accusation n'est peut-être pas tout à fait méritée par les romantiques. Quelques-uns d'entre eux, et non des moindres, réalisent une poésie symboliste tandis que le chef de l'école consolide enfin sa gloire en réussissant à les égaler. C'est d'abord notre Chateaubriand en vers, Lamartine. Des

Méditations poétiques, dont le titre à cette époque est déjà significatif, à la *Chute d'un Ange*, l'idéalisme de Lamartine s'élève du pur sentiment au lyrisme philosophique, mais sans que le poète sorte jamais du vague où il s'enferme et qui constitue sa plus grande originalité. *Les Premières Méditations* sont sur ce point d'un témoignage décisif. Lamartine ne s'y révèle exactement ni peintre, ni penseur. Aucun paysage nettement dessiné, aucun fait précis. De la brume, de l'indécision avec un brin de mélancolie et de vague espérance. On ne distingue rien dans ces méditations. Derrière le brouillard des êtres et des choses, on entend une âme qui chante et le cœur vibre à l'unisson. La même impression se dégage de *Jocelyn* et de *la Chute d'un Ange*. Dans ce dernier poème, il a posé la question la plus imprécise qui soit en philosophie, celle de la destinée humaine. Il ne la résoud pas. Il la noie dans un déluge d'optimisme que couronne la foi chrétienne. Là encore cet optimisme est sans consistance : il n'est pas plus catégorique que les paysages ne sont arrêtés.

Un spiritualisme incohérent [1], un christianisme diffus, pas d'idées, mais des soupirs, des cantiques d'espérance ou d'amour. De cet amalgame jaillit une étrange force de persuasion, un indéfinissable accent de vérité qui vous prend aux nerfs en dépit de toute raison. Car Lamartine est un musicien. C'est par la musique des mots qu'il communique avec son lecteur. Il monte son âme au diapason de la sienne, il les accorde, et tous deux, le poète et le lecteur, se comprennent grâce à un commun frémissement des fibres intimes, des liens obscurs qui rattachent entre eux les enfants de l'humanité. La poésie de Lamartine est immatérielle; elle ne traduit pas, elle évoque. Elle ne s'analyse pas, elle se sent. Le poète atteint à cette imprécision éloquente par son indifférence même du métier. Lamartine n'a jamais voulu se donner la peine d'avoir du talent; il a en horreur le travail de la lime. L'effet qu'il veut produire, il le réalise en partie par

1. *La Mort de Socrate.*

son mépris aristocratique de la forme savante. La négligence du style est à ses yeux un indice de spontanéité, par suite de sincérité. Il n'a pas fait du laisser aller un axiome de la technique poétique, mais il y a trouvé tant de voluptés, que d'autres après lui en prendront raison pour y découvrir un des moyens les plus propres à provoquer la suggestion poétique.

5. L'imprécision de Lamartine rendit plus savoureuse la précision philosophique de Vigny. Cet aïeul du symbolisme répugnait à l'obscurité nuageuse du lyrisme spiritualiste. Il apportait une formule neuve qui substituait l'intensité d'une pensée déterminée à l'intensité d'un état d'âme assez vague. Il enveloppa ses idées d'une fiction originale, d'une image qui les représentait en les amplifiant et leur donna cette énergie troublante que le reflet de l'inconnaissable ou du mystérieux ajoute à la vie puissante de l'idée. Les légendes mystiques parurent à sa Muse un artifice utile à l'interprétation du présent par l'évocation du passé. Il crut qu'en ressuscitant les mythes des siècles écoulés à l'occasion d'un problème angoissant, il accroîtrait la poésie de sa pensée de ce charme indéfinissable mais agissant que possèdent les choses depuis longtemps endormies dans le temps. *Moïse* démontre assez ce que la fable des âges évanouis peut ajouter de grandeur farouche, de désolation hautaine à ce tourment de la solitude qui est la rançon du génie. *La Colère de Samson* renouvelle, par l'attrait d'une trahison devenue proverbiale, l'éternel chagrin qu'entraîne avec elle la corruption du monde. *Le Christ au mont des Oliviers*, à cause même de la passion qu'il évoque et de l'émotion suggestive que porte en soi le malheur de l'Homme-Dieu, élève jusqu'au divin cette lamentation de la créature, fatalement broyée par les forces hostiles de la matière sous l'indifférence absolue des cieux. Quand l'histoire de l'humanité n'a plus assez de légendes pour intensifier la pensée du poète, Vigny en crée

d'originales en harmonie avec l'énigme dont son âme est harcelée. C'est la majestueuse allégorie de cette *Bouteille à la mer*, cette pensée précieuse qui flotte à l'aventure sur la surface agitée des mers humaines. C'est la *Mort du loup* cette objectivation fantastique de la dignité humaine sous l'inéluctable fardeau de la douleur. La poétique de Vigny ne va pas non plus sans quelques modifications formelles. La puissance suggestive et plastique des symboles permet au poète de resserrer sa phrase en évitant l'abondance verbale et ses ressources habituelles. Lamartine prodiguait les mots et par la musique des syllabes réussissait à multiplier l'intensité de ses impressions. Vigny en élague le plus possible. La force essentielle de l'image suffit sans phraséologie ni virtuosité à la force évocatrice de la pensée. Lamartine haïssait la rhétorique comme hostile à la sincérité. Vigny la récuse parce qu'elle étouffe l'idée sous les mots. C'est par là qu'il a servi de modèle à ses disciples, apôtres fervents de la constriction du langage. Vigny leur en avait indiqué la beauté. Ils ont eu tort d'oublier que le maître avait épuisé les procédés de cette technique et qu'après lui on pouvait imiter mais non perfectionner. Vigny est sans doute l'aïeul de Mallarmé, comme Lamartine est celui de Verlaine, mais ni l'un ni l'autre ne sauraient être rendus responsables des paradoxes exécutés par les enfants perdus de leur poétique.

6. Victor Hugo résume à la fois Lamartine et Vigny, son instinct de poète le faisant évoluer de la manière de l'un à la technique de l'autre. Comme Lamartine, il possède éminemment l'art de transformer les choses par l'imagination et de les élever à la hauteur du symbole. Voici un coucher de soleil qui tourne à l'obsession sinistre :

> Le couchant n'était plus qu'une lame sanglante...
> Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel,
> Rouge et tombée à terre après une bataille [1].

1. *L'Année terrible.*

Voici encore une hallucination étrangement poétique :

> Tout à coup la nuit vint, et la lune apparut
> Sanglante, et dans les cieux de deuil enveloppée,
> Je regardai rouler cette tête coupée.

Comme Lamartine, Victor Hugo connaît les secrets de cette composition impalpable où l'intensité d'une image progressivement agrandie constitue le lien unique d'un poème et dans l'accumulation des vers imprécis laisse apercevoir le symbole. *A celle qui est voilée*[1], *Stella*, *Choses du soir*[2] et surtout cet inimitable poème de *Booz endormi*[3] démontrent avec quelle maîtrise Victor Hugo était capable d'exprimer l'insaisissable et l'invisible. Lorsque la pensée et l'image ne suffisent plus à l'expression de cet inexprimable, le poète recourt à la musique des mots et il aboutit à des poèmes d'un sens absolument vague qui se dérobent à l'analyse, mais qui agissent sur le lecteur à la manière d'une symphonie lointaine. Son *Un peu de musique d'Eviradnus* est le modèle du genre. Le cœur comprend à défaut de la raison. Aucune des ressources de la sonorité verbale n'est inconnue à Victor Hugo. Mais nulle part il n'en a usé aussi longuement et avec autant de bonheur. A Vigny Victor Hugo emprunte l'art de penser par image unique et d'organiser sa vision. Ici toute la force vive de l'image est mise en œuvre et le poème devient par la continuité progressive du développement, non plus une construction mais une véritable organisation. *Pleine Mer* et *Plein Ciel* dans la première Légende sont les chefs-d'œuvre de cette technique. Le symbole s'y révèle comme un agent merveilleux de poésie claire et suggestive. Vigny a de plus indiqué à Victor Hugo la puissance poétique des légendes. Le chef de l'école romantique les emploie toutes, mythologiques ou chrétiennes, à la résurrection de l'humanité dis-

1. *Contemplations*, II.
2. *Art d'être grand-père*.
3. *La Légende des siècles*.

parue. Sa *Légende des Siècles* est une épopée symboliste qui procède visiblement des *Poèmes antiques et Barbares*. Dans *le Satyre* par exemple, elle réalise un des symboles les plus profonds et les plus mystérieux par lequel un poète puisse dramatiser l'antagonisme de la nature et du génie de l'homme. Quant au rythme, si Victor Hugo a dépassé Lamartine, il n'a pas été plus loin que Vigny. Après lui il a pratiqué la césure mobile et l'enjambement, mais à une exception près[1], il a partout respecté la loi constitutive de l'alexandrin. Il n'a pas inventé de mètres nouveaux. Il s'est borné à faire consciemment ce que Lamartine avait fait par négligence et Vigny par souci d'harmoniser la forme avec la pensée qu'elle traduisait.

L'école romantique a donc donné aux symbolistes des exemples précieux. Avec Lamartine, elle leur enseignait que la nonchalance et l'imprécision pouvaient être une source féconde de poésie; avec Vigny, que l'évocation symboliste affranchissait le poète d'une rhétorique surannée, avec Victor Hugo, que l'image et le mot pouvaient être associés pour traduire par la seule puissance de leurs virtualités représentatives ou musicales, les forces obscures qui rôdent dans l'infini. Elle leur apprenait aussi que l'étrange était un domaine encore inexploré où la poésie vieillissante pourrait rencontrer plus d'une fontaine de Jouvence. La perversion de René tourmente Jocelyn et Eloa autant que l'auteur du *Crapaud*. Le bizarre est peut-être une dixième Muse. Les romantiques n'en sont pas certains, mais Sainte-Beuve est bien près d'en être persuadé.

7. Celui-là est pour les symbolistes un ancêtre précieux; il est à la fois théoricien et praticien. Il formule le principe et il en donne l'application. Théoriquement, il a vu que l'art pouvait être sinon renouvelé, au moins fécondé par la réintégra-

1. Cf. Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, la note de la p. 294.

tion du sentiment religieux, de l'inconnaissable et du néant. « En ce temps-ci, écrit-il dans la préface des *Consolations*, où par bonheur on est las de l'impiété systématique et où le génie d'un maître célèbre réconcilie la philosophie avec les plus nobles facultés de la nature humaine, il se rencontre dans les rangs distingués de la société une certaine classe d'esprits sérieux, moraux, rationnels, vaquant aux idées, aux études, aux discussions, dignes de tout comprendre, peu passionnés et capables seulement d'un enthousiasme d'intelligence qui témoignent de leur amour ardent pour la vérité. A ces esprits de choix, au milieu de leur vie commode, de leur loisir occupé, de leur développement tout intellectuel, la religion philosophique suffit; ce qui leur importe particulièrement, c'est de se rendre raison des choses. Quand ils ont expliqué, ils sont satisfaits; aussi le côté inexplicable leur échappe-t-il souvent, et ils le traiteraient volontiers de chimère, s'ils ne trouvaient moyen de l'assujettir en le simplifiant à leur mode d'interprétation universelle. Le dirai-je? Ce sont des esprits plutôt que des âmes; ils habitent les régions moyennes; *ils n'ont pas pénétré fort avant dans les voies douloureuses et impures du cœur; ils ne se sont pas rafraîchis, après les flammes de l'expiation, dans la sérénité d'un éther inaltérable;* ils n'ont pas senti la vie au vif. » Le but de l'art est en effet bien différent de celui de la science. Le plaisir qu'on demande à la poésie ne ressemble pas au plaisir qu'on poursuit dans un traité de psychologie. L'art n'a que faire des formules étroites qui tendent à l'assimiler à la science. Sa fonction essentielle, c'est de créer une vie imaginaire qui laisse à l'âme toute sa liberté d'épanouissement. Le but est toujours atteint si le poète réussit à déterminer chez le lecteur une émotion esthétique, qui à son tour déclanchera toute une série d'émotions suggestives. Pour asseoir sa théorie, Sainte-Beuve reprend à son compte cette opinion formulée par Diderot dans une lettre à Mlle Vouland : « Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe

à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune par exemple : l'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune. A combien d'autres fils ce fil ne répond-il pas ?

» Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main et il crie qu'il a saisi un rayon de soleil. » Et Sainte-Beuve d'ajouter : « Le rêveur qui laisse flotter sa pensée fait quelquefois comme ce fou dont parle Diderot. Ainsi ce jour-là Joseph Delorme... ». C'est la note par laquelle le poète prétend justifier ce poème des *Rayons Jaunes* qui lui valut tant de quolibets : Les dimanches d'été, le poète, assis à sa fenêtre, regarde passer la foule,

Et les jaunes rayons que le couchant ramène,
Plus jaunes ce soir là que pendant la semaine,
Teignent mon rideau blanc.

Alors renaissent d'anciens souvenirs d'enfance, notamment cette heure où, après vêpres, on faisait venir les enfants au chœur de la chapelle :

La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges
Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
Jaunissait leur blancheur ;
Et le prêtre vêtu de son étole blanche,
Courbait un front jauni, comme un épi qui penche
Sous la faux du faucheur.
..... Oh !.....
Qui n'a du crucifix baisé le jaune ivoire ?
Qui n'a de l'Homme-Dieu lu la sublime histoire
Dans un jaune missel !

Mais hélas ! la foi se perd et on ne la retrouve pas même devant un malheur aussi grand que la mort : le poète a vu mourir sa vieille tante :

Le cercueil arriva qu'on mesura de l'aune.
J'étais là..., puis autour, des cierges brûlaient jaune ;
Des prêtres priaient bas.

Une heure viendra où tous ceux qui aimaient le poète disparaîtront et le poète sera seul :

Jamais deux enfants purs, deux anges de promesse
Ne tiendroint suspendu sur moi durant la messe
Le poêle jaunissant.....
Jamais sur mon tombeau ne jaunira la rose
Ni le jaune souci.

N'est-ce pas là une poésie purement symboliste, celle des nuances indécises, quelque chose comme un tableau de Carrière mis en vers par un disciple de Verlaine. Sainte-Beuve d'ailleurs prétend trouver à d'autres sources une inspiration féconde ; Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo et Nodier ont épuisé à son sens les motifs de lyrisme grandiose :

Moi j'aime à cheminer et je reste plus bas.
Quoi? des rocs, des forêts, des fleuves? Oh ! non pas!
Mais bien moins, mais un champ, un peu d'eau qui murmure,
Un vent frais agitant une frêle ramure, etc.....

Si ces vers avouent l'impuissance du poète à traiter les grands sujets, ils prédisent aussi l'avènement d'une poésie moins élevée, mais également intéressante.

A ce lyrisme nouveau devait correspondre une prosodie nouvelle. Sainte-Beuve en indique timidement les règles et en risque quelques exemples. Dans l'épître adressée à Villemain il formule, de façon assez peu claire il est vrai, tout un art poétique :

Plus est souple le vers et côtoyant la prose,
Plus pauvre de belle ombre et d'haleine de rose
Et plus la forme étroite a lieu de se garder.
. . . . . .
C'est la rime avant tout de grammaire et d'oreille,
C'est maint secret encore, une coupe, un seul mot
Qui raffermit à temps le ton qui baissait trop,
Un son inattendu, quelque lettre pressée,
Par où le vers poussé porte mieux la pensée.

A ce jeu délicat qui veut être senti
Bien aisément se heurte un pas inaverti ;
Cet air de prose au loin, sans que rien le rehausse
Peut faire voir des prés comme en verrait la Bauce.
Mais soudain le pied manque et l'on dit : Faute d'Art !
Qui donc irait courir dans Venise au hasard ?

Sainte-Beuve n'a-t-il pas signé dans ce dernier distique les lettres patentes de cette spontanéité excentrique que l'école de Verlaine tiendra plus tard si fort en honneur ? Certaines bizarreries de versification et de langage trouvent aussi leur justification chez Sainte-Beuve autant dans les exemples qu'il fournit lui-même que dans les notes explicatives où il s'efforce de légitimer ses fantaisies de virtuose et de styliste. Dans les *Pensées d Août*, à la fin de cet étrange poème intitulé *Monsieur Jean* qui devait être le pendant janséniste de *Jocelyn*, il imprime cette réflexion : « Je prie les personnes qui liront sérieusement ces études et qui s'occupent encore de la forme, de remarquer si dans quelques vers qui, au premier abord, leur sembleraient un peu durs ou négligés, il n'y aurait pas précisément une tentative, une intention d'harmonie particulière par allitération, assonance, etc., ressources que notre poésie classique a trop ignorées, dont la poésie classique des anciens abonde et qui peuvent dans certain cas rendre à notre prosodie une sorte d'accent. Ainsi Ovide dans ses *Remèdes d'Amour :*

Vince cupidineas pariter, Partasque saggitas

» Ainsi moi-même dans un des sonnets qui suivent :

J'ai rasé ces rochers que la grâce domine...
Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini.

» Mais c'est en dire assez pour ceux qui doivent entendre et beaucoup trop pour les autres. » Comme on entendait peu à cette époque, il précise en commettant des vers de cette allure :

Je connaissais Madame de Cicé,
De ce monde ancien à tout jamais passé,
Dévote, et bonne, et douce avec un fond plus triste,
Dès le berceau nourrie au dogme janséniste
Par sa mère autrefois la présidente de...
Mais sous cette rigueur laisant aimer son Dieu.

Et il les fait suivre de ce commentaire : « Si l'on avait nommé la présidente, par exemple la présidente de Novion ou de Lamoignon, le *de* se prononçait en courant et sans qu'on y insistât, mais du moment qu'on s'arrête tout court après, le *de* prend l'accent et il se prononce exactement comme s'il s'écrivait *deu*, ce qui nous a paru faire une rime très suffisante dans ce genre familier, *sermo pedestris*. »

A ces libertés de poète, Sainte-Beuve ajoute la passion du philologue toujours en quête de singularités grammaticales. Il essaie ici de rajeunir le style du XVIe siècle, là de restaurer un mot tombé dans l'oubli; ailleurs il discute de petits problèmes littéraires ou donne son avis sur des questions d'érudition. C'est un artiste doublé d'un grammairien ; il oriente la poésie vers un idéal plus spiritualiste, mais aussi plus atténué. Il indique les ressources d'une versification plus subtile. Par lui la génération qui venait put connaître qu'il y avait encore des trésors à exploiter et elle sut où les déterrer. Si elle découvrait que l'érudition philologique pouvait être un auxiliaire cher aux Muses, elle apprenait et retenait qu'il y avait une poésie de l'indéfini et une littérature du mystère.

8. Balzac survient qui lui en renouvelle l'exemple. Il ajoute à ces conceptions du vague poétique, le témoignage d'une âme qu'a tourmentée le problème de l'absolu. Il écrit deux études d'un caractère mystique nettement établi et qui se complètent l'une l'autre : *Louis Lambert* et *Séraphita*. Les doubles préoccupations théoriques et pratiques de Joseph Delorme se retrouvent en effet dans Louis Lambert. Cet enfant précoce qui, dès le collège, inventait un véritable

système de philosophie, meurt à vingt-huit ans, fou mystique, aux yeux du moins des simples humains. Il essaie de démontrer la nécessité d'une conception spiritualiste du monde. Il en déduit comme conséquence la création d'un langage nouveau indispensable à l'expression d'idées et de sentiments nouveaux. Louis Lambert professe d'abord le spiritualisme de Swedenborg. Il le comprend ainsi : « Il y aurait en nous deux créatures distinctes. L'ange serait l'individu chez lequel l'être intérieur réussit à triompher de l'être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d'ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir la frêle et exquise nature de l'ange qui est en lui. Si, faute d'avoir une vue translucide de sa destinée, il fait prédominer l'action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle, toutes ses forces passent dans le jeu de ses sens extérieurs et l'ange périt lentement par cette matérialisation des deux natures.

» Dans le cas contraire, s'il substante son intérieur des essences qui lui sont propres, l'âme l'emporte sur la matière et tâche à s'en séparer. Quand leur séparation arrive, sous cette forme que nous appelons la mort, l'ange, assez puissant pour se dégager de son enveloppe, demeure et commence sa vraie vie. Les individualités infinies qui différencient les hommes ne peuvent s'expliquer que par cette double existence ; elles la font comprendre et la démontrent. En effet, la distance qui se trouve entre un homme dont l'intelligence inerte le condamne à une apparente stupidité, et celui que l'exercice de sa vue intérieure a doué d'une force quelconque, doit nous faire supposer qu'il peut exister entre les gens de génie et d'autres êtres la même distance qui sépare les Aveugles des Voyants. Cette pensée qui étend indéfiniment la création donne en quelque sorte la clef des cieux. En apparence confondues ici-bas, les créatures y sont, suivant la perfection de leur être intérieur, partagées en sphères distinctes dont les mœurs et le langage sont étrangers les uns

aux autres. Dans le monde invisible comme dans le monde réel, si quelque habitant des régions inférieures arrive, sans en être digne, à un cercle supérieur, non seulement il n'en comprend ni les habitudes ni les discours, mais encore sa présence y paralyse et les voix et les cœurs.

» Dans sa *Divine Comédie,* Dante a peut-être eu quelque légère intuition de ces sphères qui commencent dans le monde des douleurs et s'élèvent par un mouvement armillaire jusque dans les cieux. La doctrine de Swedenborg serait donc l'ouvrage d'un esprit lucide qui aurait enregistré les innombrables phénomènes par lesquels les anges se révèlent au milieu des hommes[1]. » Fortement influencé par cette doctrine, Louis Lambert établit à son tour sa vision du monde. Il divise le domaine des idées en trois sphères : celle de l'instinct, celle des abstractions, celle de la spécialité. Il les définit dans ces pensées qui sont le résumé de sa doctrine : « La plus grande partie de l'humanité visible, la partie la plus faible, habite la sphère de l'Instinctivité. Les Instinctifs naissent, travaillent et meurent sans s'élever au second degré de l'intelligence humaine, l'Abstraction.

» A l'abstraction commence la société. Si l'abstraction comparée à l'instinct est une puissance presque divine, elle est une faiblesse inouïe, comparée au don de spécialité qui peut seul expliquer Dieu. L'abstraction comprend toute une nature en germe plus virtuellement que la graine ne contient le système d'une plante et ses produits. De l'abstraction naissent les lois, les arts, les intérêts, les idées sociales. Elle est la gloire et le fléau du monde : la gloire, elle a créé les sociétés; le fléau, elle dispense l'homme d'entrer dans la spécialité.

» La spécialité consiste à voir les choses du monde matériel, aussi bien que celles du monde spirituel, dans leurs ramifications originelles et conséquentielles. Les plus beaux

1. *Louis Lambert*. Paris, Charpentier, 1842, p. 39 et 40.

génies humains sont ceux qui sont partis des ténèbres de l'abstraction pour arriver aux lumières de la spécialité (spécialité : *species*, vue; spéculer, voir tout et d'un seul coup : *speculum*, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière). Jésus était spécialiste ; il voyait le fait dans ses racines et dans ses productions, dans le passé qui l'avait engendré, dans le présent où il se manifestait, dans l'avenir où il se développait. Sa vue pénétrait l'entendement d'autrui. La perfection de la vue intérieure enfante le don de spécialité. La spécialité emporte l'intuition. L'intuition est une des facultés de l'homme intérieur dont le spécialisme est un attribut. Elle agit par une imperceptible sensation ignorée de celui qui lui obéit : Napoléon s'en allait instinctivement de sa place avant qu'un boulet n'y arrive.

» Entre la sphère du spécialisme et celle d'abstractivité se trouvent comme entre celle-ci et celle de l'instinctivité, des êtres chez lesquels les divers attributs des deux règnes se confondent et produisent des mixtes : les hommes de génie.

» Le spécialiste est nécessairement la plus parfaite expression de l'homme, l'anneau qui lie le monde visible aux mondes supérieurs : il agit, il voit et il sent par son intérieur. L'abstractif pense ; l'instinctif agit.

» De là trois degrés pour l'homme : instinctif, il est au-dessous de la mesure; abstractif, il est au niveau ; spécialiste, il est au-dessus. Le spécialisme lui ouvre sa véritable carrière. L'infini commence à poindre en lui. Là, il entrevoit sa destinée »

A cette trinité psychologique correspond une trinité cosmologique : « Il existe trois mondes : le naturel, le spirituel, le divin. L'humanité transite dans le naturel qui n'est fixe ni dans son essence, ni dans ses facultés. Le spirituel est fixe dans son essence et mobile dans ses facultés. Le divin est fixe dans ses facultés et dans son essence. Il existe donc nécessairement un culte matériel, un culte spirituel, un

culte divin, trois formes qui s'expliquent par l'Action, par la Parole, par la Prière, le fait, l'entendement et l'Amour. L'Instinctif veut des faits, l'Abstractif des idées, le Spécialiste voit la fin ; il aspire à Dieu qu'il pressent ou contemple. » Chacune de ces catégories a donc un but propre et un instrument spécial.

Celui qui permet le culte spirituel, c'est la parole. En donnant une importance si considérable au langage, Balzac légitime pour les modernes le droit à toutes les nouveautés syntaxiques et morphologiques. Louis Lambert éprouvait le besoin, pour exprimer des idées nouvelles, sinon de mots nouveaux, au moins de mots anciens, élargis, étendus ou mieux définis. Le mot *volonté* par exemple lui servait à nommer le milieu où la pensée fait ses évolutions, la masse de la force par laquelle l'homme peut reproduire, en dehors de lui-même, les actions qui composent sa vie extérieure. La *volition* exprimait l'acte par lequel l'homme use de la volonté. Le mot *pensée* désignait le milieu où naissaient les idées auxquelles elle sert de substance. L'*idée* constituait l'acte par lequel l'homme use de la pensée. De là, pour Louis Lambert, non seulement un vocabulaire à la précision duquel il fallait être initié, mais encore un style particulier où abondaient des expressions étranges pour ceux qui ne savaient rien des théories auxquelles elles répondaient, mais d'une beauté réelle et d'un sens profond pour qui n'ignoraient pas les idées dont elles étaient la représentation écrite. C'est ainsi que Louis Lambert parlant d'après son système disait : « Cet homme n'est pas de mon ciel », là où les autres disaient : « Nous ne mangerons pas un minot de sel ensemble ». L'expression peut donc se confondre avec l'idée. A celle-ci le langage donne la vie ; il ne peut en être séparé.

Cette vérité Balzac entendait l'affirmer dans *la Pensée VIII* : « On décomposera l'homme en entier; l'on trouvera peut-être les éléments de la Pensée et de la Volonté ;

mais on rencontrera toujours, sans pouvoir le résoudre, cet X contre lequel je me suis autrefois heurté. Cet X est la Parole, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir...

» Aussi, peut-être un jour le sens inverse de l'*Et verbum caro factum est* sera-t-il le résumé d'un nouvel évangile qui dira : Et la chair se fera le Verbe, elle deviendra la parole de Dieu. » Or, cette glorification du Verbe ne sera pas sans influencer fortement parmi les symbolistes les virtuoses du langage. Vraies ou fausses, les théories accréditées par Louis Lambert se résument ainsi :

1° Les spécialistes et par conséquent les poètes n'ont rien et ne peuvent avoir rien de commun avec le vulgaire ;

2° La folie n'est pas un délire de l'intelligence, mais la traduction devant des ignorants des secrets de l'absolu ;

3° A une révolution philosophique correspond une révolution linguistique ;

4° L'idée et le terme se confondent ; le verbe est une source d'inspiration nouvelle, une puissance créatrice d'images, un moyen de révéler l'infini.

Aussi paradoxales que paraissent ces opinions, elles devaient recevoir de l'avenir une confirmation inattendue. A ce point de vue Louis Lambert était un précurseur. Ses théories mises à part, Balzac démontrait, grâce à lui, qu'il y avait une littérature de l'invisible et prouvait avant *le Spirite* de Gautier et *la Tentation* de Flaubert, que cette littérature n'était pas dénuée d'intérêt.

9. Au reste, Gérard de Nerval apparaît bientôt comme un disciple indirect de Louis Lambert. Il ne s'élève pas à des conceptions aussi hautes ; il raisonne moins, il sent davantage ; il est d'ailleurs plus artiste que philosophe. S'il ne médit pas de la science, il refuse toutefois de voir en elle l'unique instrument de la connaissance. « L'arbre de la science, écrit-il, n'est pas l'arbre de la vie. » Sur ce point, non seule-

ment il partage l'avis des poètes de son temps, mais encore il adopte les axiomes de l'occultisme contemporain. Sans se reconnaître précisément un adepte des doctrines swedenborgiennes, il professe un spiritualisme presque platonicien. Les âmes habitent momentanément la terre ; elles y viennent comme sur un théâtre pour y répéter le rôle qu'elles auront à jouer dans la vie éternelle. Le corps est pour elles un habitacle éphémère, un instrument qu'elles animent pour accomplir leur destinée terrestre. Les esprits d'élite peuvent en réfléchissant saisir la double individualité de leur nature : « C'est ainsi, confesse Gérard de Nerval, que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits. La terre, ses habitants et leur histoire étaient le théâtre où venaient s'accomplir les actions physiques qui préparaient l'existence et la situation des êtres immortels attachés à sa destinée. » Chez Gérard de Nerval, cette théorie se traduit par une affection physiologique assez curieuse : il sent en lui la présence de deux individus ; il lui arrive même de voir son double et de s'écrier : « Quel était donc cet esprit qui était en moi et en dehors de moi ? » Il en fait aussitôt ce « frère mystique » dont parlent les légendes orientales et toute sa vie passe à contempler la lutte incessante que ces frères ennemis vont se livrer dans son propre individu. C'est à ces compagnons, dont sa volonté ne sera pas toujours maîtresse, qu'il doit ses convictions idéalistes. Il est vrai qu'elles ne se sont pas formées sans lutte. Ayant pensé d'abord que le ciel était vide, Gérard de Nerval a magnifiquement crié sa douleur dans le *Christ aux Oliviers*.

> Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,
> Hélas ! et, si je meurs, c'est que tout va mourir.

Plus tard, le poète a touché de son front à la voûte éternelle. Sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours, il a

malgré tout affirmé comme les hommes du passé sa croyance en la divinité :

Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours [1] !

Et même leur retour est depuis longtemps un fait accompli. Ils sont revenus si nombreux que le panthéisme seul peut être la religion du poète : Tout est sensible, assure-t-il;

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie,
Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché;
Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres [2] !

Les âmes d'ailleurs sont d'humeur voyageuse. On en peut rencontrer partout.

La métempsychose pour Nerval explique et complète le panthéisme : « Il est un air pour qui je donnerais tout Rossini et chaque fois que je l'entends je crois voir une dame,

Que dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue — et dont je me souviens [3] !

Par quel moyen le poète peut-il communiquer avec cet univers vivant ? Comment va-t-il examiner les correspondances de ces deux mondes, le spirituel et le matériel ? Il suffit à Gérard de Nerval d'entrer dans un état spécial, assez rapproché de la transe prophétique qui agitait la Pythie, pour que ses yeux contemplent des réalités interdites au commun des mortels : « Et puisque, écrit-il à Alexandre Dumas, vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie super-naturaliste, comme diraient les Allemands, il faudra que vous les entendiez tous. Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hegel ou *les Mémorables* de Swedenborg et perdraient de leurs charmes à être expliqués, si la chose était possible [4] ».

1. *Les Chimères. Delfica.*
2. *Vers dorés.*
3. *Odelettes : Fantaisie.*
4. Préface des *Filles du feu*, écrite en 1854.

Cette déclaration acquiert la valeur d'un art poétique, si l'on en rapproche les circonstances particulières qui traversèrent la vie de Nerval. Les « sonnets mystagogiques » des *Vers dorés* ont été composés de 1841 à 1854, c'est-à-dire aux époques où le poète à fait les plus fréquents séjours dans les maisons de santé [1]. Les meilleurs vers de Nerval sont ceux qu'il a composés avant et après ses crises, ce qui conduit à constater que le don poétique était concomitant avec ses accès de folie. D'où pour les symbolistes un premier principe : Plus on est loin de la raison, plus on a chance d'exprimer les réalités du mystère. Il y en a un second qui se dégage tout naturellement de la déclaration de Nerval à Alexandre Dumas : « En admettant qu'un poème puisse être expliqué, il perdrait à l'être tout son charme. » Est-ce assez dire que la poésie n'est pas matière d'intelligence, mais uniquement de sensibilité ? Elle ne frappe pas la raison, elle émeut le cœur. On n'a pas à lui demander compte de la logique de ses détails, mais uniquement à s'inquiéter de l'impression qu'elle produit. C'est la formule de cette poésie qu'on ne peut discuter, de ces compositions indécises dont le charme réside dans une commotion vague, mais cependant indéniable. Gérard de Nerval ne pose pas seulement le principe. Il donne l'exemple. Son *Artémis* [2] semble écrite d'hier par un des maîtres de la jeune école :

La treizième revient... C'est encore la première ;
Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment :
Car, es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?...

Si Gérard de Nerval ne crée pas une langue nouvelle, il soustrait donc la poésie à la tyrannie de la raison, il la délivre du joug classique. Désormais les poètes n'auront pas

1. Voir le relevé de ces séjours dans Arvède Barine, *Névrosés*. Hachette, 1898, p. 322.
2. *Les Chimères*.

à faire comprendre une idée, mais à provoquer des états d'âme. La fonction de la poésie sera la même que celle de la musique. Gérard de Nerval ne l'a pas dit expressément. Il en a par avance fourni la preuve.

10. Le rayon nouveau, émané de Sainte-Beuve, renforcé par Balzac et recueilli par Gérard de Nerval, allait enfin féconder le germe de cette poésie originale. Baudelaire synthétise les tendances des présymbolistes et y trouve le principe d'une esthétique nouvelle. En lui les symbolistes n'ont plus un aïeul lointain, mais un père. Il est le prince de l'école en attendant d'en devenir le dieu. Car son œuvre est pour ses modernes disciples une source inépuisable de règles, d'exemples et l'art n'y fait pas défaut. En philosophie, Baudelaire rompt en visière avec la tradition léguée par le XVIIIe siècle. Il ne croit ni au progrès ni à la science. Il y a, pense-t-il, dans chaque homme un sens particulier grâce auquel on peut saisir les vérités éternelles. Le monde n'est que l'expression des sensations perçues par cet organe spécial. Il semble que Baudelaire ait voulu se peindre lui-même quand il a fixé, dans sa préface aux *Contes extraordinaires*, la philosophie générale d'Edgar Poe. « Il considérait le progrès, écrit-il, la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches et il appelait les perfectionnements de l'habitacle humain des cicatrices et des abominations rectangulaires. Il ne croyait qu'à l'immuable, qu'à l'éternel et au *self-same*, et il jouissait, cruel privilège dans une société amoureuse d'elle-même, de ce grand bon sens à la Machiavel qui marche devant le sage comme une colonne lumineuse à travers le désert de l'histoire. » Cela le conduisait en art à une doctrine étrange : il est inutile de chercher dans la nature une inspiration originale. On n'y verra que le déjà vu. Chacun n'y rencontrera rien qui n'ait été travaillé, exploité, épuisé par ses devanciers. En outre, la nature garde toujours quelque chose de bas et de matériel auquel répugne un

esprit passionné d'idéalisme. L'âme a vite fait le tour des joies qu'elle recèle. Elle s'y blase et s'y désespère. Il faut donc chercher ailleurs de quoi satisfaire nos inclinations spiritualistes. Baudelaire résoud le problème en rejetant la nature du domaine de l'art, en concevant « une création due tout entière à l'art et d'où la nature est complètement absente ». Poe lui avait enseigné que la fantaisie répond mieux que la réalité à notre curiosité d'idéal ; il conclut que l'artificiel dépasse en beauté le naturel, que l'artificiel est une étape heureuse vers la conquête de l'infini. « Plus l'âme est ambitieuse et délicate, professe-t-il, plus les rêves l'éloignent du possible [1]. » L'extraordinaire et le fantastique sont une forme de l'irréel : « Le beau est toujours bizarre [1]. » Comment donc Baudelaire arrive-t-il à substituer au monde de la réalité un monde supra-naturel ? En cherchant du nouveau, quel qu'il soit. C'est le but qu'indique assez la dernière pièce des *Fleurs du Mal :* O mort,

> Verse nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
> Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe !
> *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*

Ce nouveau qu'il trouve au fond de l'inconnu, c'est le mal et par extension le malsain. « L'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve la volupté. » D'ailleurs l'âme est plus ou moins sous l'influence d'un pouvoir diabolique [2], et l'enfer est peut-être un moyen de comprendre le ciel. Baudelaire s'y est jeté à corps perdu : « Vous avez pris l'enfer, lui écrit Sainte-Beuve, et vous vous êtes fait diable ; vous avez voulu arracher leur secret aux démons de la nuit. » Victor Hugo précise : « Vous avez doté le ciel et l'enfer d'on ne sait quel rayon macabre ; vous avez créé un frisson nouveau. » C'est en effet le privilège de cet étrange génie

1. *Curiosités esthétiques. Exp. universelle de 1855*, chap. I.
2. Cf. *Poème du Mauvais vitrier* (*Petits poèmes en prose*, pièce XI).

d'avoir réussi, en conciliant les contradictions les plus incompatibles, à fuir le banal et à découvrir le nouveau. Il y parvient par une alliance insolite du mysticisme et du libertinage. Il a conservé de la religion cette sensibilité maladive qu'en dehors de toute sincérité de croyances provoquent les cérémonies de l'église, ce culte de latrie qui suggère invinciblement la terminologie liturgique dans les sujets les plus profanes. Il invoque une maîtresse comme la Vierge :

> Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
> Un autel souterrain au fond de ma détresse.

Il compose pour une modiste des stances latines qui ressemblent à des cantiques sacrés. Et cependant ce mysticisme n'atténue point son libertinage. Il semble au contraire qu'il le surexcite. Il a des visions dépravées, le goût des bouges, les raffinements d'un blasé qui savoure avec curiosité les plus basses amours. Un à un, il descend les degrés qui conduisent à la perversion des sens et de la raison.

Tout ce qui porte en soi le cachet de la décadence, les fins d'automne, les heures du soir, les musiques languissantes, filles fardées, ivrognes alourdis de vin, d'opium, de haschich ou d'éther, décomposition morale ou physique, tout ce qui en un mot constitue le bilan du sadisme intellectuel, tout cela est pour lui matière d'art, car tout cela tient du morbide, et c'est là pour l'art un domaine vraiment inexploré. Cette subtilité maladive conduit Baudelaire à percevoir derrière la réalité tangible une réalité spirituelle, des puissances occultes, des liens invisibles par lesquelles les choses correspondent entre elles, un fonds commun sur quoi tout repose et qui donne à l'initié le droit d'établir entre les objets les plus hétérogènes des rapprochements singuliers, d'ailleurs inexplicables pour le vulgaire. C'est le sens du sonnet qui s'intitule *Correspondances :*

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles.
L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers...
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Ce don des *Correspondances* est le fruit d'une imagination extrêmement déliée; chez Baudelaire, une nervosité excessive prend le pas sur l'entendement. Du reste le poète, apôtre de la sensation, recherche moins l'idée que l'impression. Il écoute résonner ses nerfs sous le flot des contingences infinies et par eux il perçoit l'écho du monde invisible. De là une poétique originale, une métrique personnelle et un style profondément suggestif. Quand il compose, il ne suit pas un ordre logique, car le but qu'il poursuit n'est pas de traduire une idée mais de provoquer chez le lecteur un état d'âme. Aussi ne procède-t-il ni par syllogismes éloquents, ni par tableaux descriptifs, mais par association de sensations. Cette association s'organise volontairement et consciemment en vue de susciter la surprise et l'étonnement, ce qui, au sens de Baudelaire, est le meilleur moyen de produire chez autrui la sensation du beau. L'éloquence, la passion, la spontanéité doivent donc être proscrits de la poésie. L'art est une mosaïque difficile de sensations rares. Il exige un effort volontaire, il s'obtient par un travail acharné : « C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau, écrit Baudelaire, qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà et que voile la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau. Et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt un témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation de nerfs, d'une nature

exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement sur cette terre même d'un paradis révélé. Aussi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, *et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme, enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la nature de la raison. Car la passion est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant dans le domaine de la beauté pure; trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie.* »

Cette poétique de l'artificiel explique les curiosités du rythme baudelairien. La musique est de tous les arts celui qui reproduit le mieux la sensation. Baudelaire introduit dans sa métrique des procédés musicaux. Il use de la ritournelle, c'est-à-dire qu'il aime dans le morceau poétique le retour d'un vers mélodieux ; il use de l'allitération, c'est-à-dire qu'il aime dans le vers le retour de certaines consonnes harmonieuses. Il dédaigne la rime plate et lui préfère la rime entrecroisée, trouvant un charme pervers à briser momentanément l'accord de la note donnée pour la parfaire un peu plus tard. Dans le même dessein, il compose des vers immenses avec trois ou quatre mots polysyllabiques, dont la sonorité musicale prolonge indéfiniment la vibration de la rime[1]. Malgré ces efforts pour assouplir le rythme, il estime que la forme versifiée est encore trop rébarbative en comparaison des mélodies que le poète entend chanter dans son âme; il conçoit que la prose est seule assez libre, assez fluide pour devenir entre les mains d'un artiste le meilleur vêtement plastique et harmonique de la sensation. « En feuilletant le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius

1. Cf. au surplus la thèse de A. Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*. Paris, 1906, in-8°.

Bertrand, écrit-il à Arsène Houssaye[1], l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne si étrangement pittoresque. Quel est celui de nous qui n'a pas dans ses jours d'ambition rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? » Et il compose ses *Petits poèmes en prose*, qui ressemblent d'assez loin sans doute à ceux d'Aloysius Bertrand, mais où il a réussi à mettre en lumière sa science si prestigieuse de la beauté propre au mot, de la valeur intrinsèque du vocable en dehors de l'idée qu'il exprime, où surtout, mieux encore que dans ses *Fleurs du Mal*, il a pu s'enivrer de ce parfum, de cette odeur des mots dont la déliquescence l'obsédait : « Ne semble-t-il pas au lecteur comme à moi, remarque-t-il dans la note qui suit le *Franciscæ meæ Laudes*, que la langue de la dernière décadence latine, suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle, est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord, agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégaiements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance? » N'est-ce pas la

1. Préface des *Petits poèmes en prose*.

porte ouverte à cette effarante philologie par laquelle tant de symbolistes chercheront à se distinguer. N'est-ce pas là, outre l'esthétisme si bizarrement introduit par Baudelaire dans la poésie française, de quoi expliquer l'admiration de la phalange symboliste pour ce professeur de mysticisme et de sensualité, de quoi comprendre la dévotion quasi-divine qu'ont à ce père étrange marquée tant de fils prodigues ?

11. Cette pensée que Baudelaire avait tenté de conduire aux confins de l'invisible, et cette forme si maladivement suggestive, les symbolistes les retrouvaient avec une intensité effrayante d'intuition et d'art dans les livres « pleins d'épouvante, d'hallucinations, de tendresse, de plaisanterie noire et de raillerie féroce » que publiait avec un hautain mépris de la gloire le comte Villiers de l'Isle-Adam. Alors que Barbey d'Aurevilly héritait directement du caïnisme et du satanisme, pour mieux dire du sadisme intellectuel de Baudelaire, Villiers épurait le patrimoine du maître au souffle d'un christianisme sincère et tentait la conquête de l'inconnaissable, non plus avec cette âpre mélancolie dont le morbide confesse trop l'impuissance, mais avec cette volonté sereine qui dédaigne les tares de la réalité pour se hausser à la contemplation des vérités éternelles. L'âme de Baudelaire restait emprisonnée dans son corps; celle de Villiers apparaît presque dégagée des liens charnels.

Comme philosophe, Villiers est un disciple chrétien d'Hegel. L'univers, à son sens, n'est qu'une ombre vaine, le monde extérieur qu'une série d'apparences confuses, dont le flot heurte inutilement notre intelligence.

Les organes dont l'homme dispose sont trop faibles, trop insuffisants pour pénétrer jamais ce que cache le mouvement perpétuel des phénomènes. Il n'y a qu'une réalité certaine : la pensée. Pareille conception aurait dû entraîner Villiers à absorber la matière dans l'esprit et logiquement l'amener ou à l'athéisme ou au panthéisme. Villiers, breton et croyant,

n'a pas accepté les extrêmes conséquences du système hégélien. Il conçoit, au-dessus de la réalité apparente, l'existence d'une réalité invisible soumise à Dieu, un monde supérieur qui vit parallèlement au nôtre et, dont le nôtre participe dans une mesure imparfaite. Nous sommes plongés dans cette réalité invisible; elle nous pénètre et il arrive parfois qu'elle daigne par des phénomènes sensibles manifester visiblement quelques épisodes de sa vie invisible. Le privilège de l'artiste est précisément de concevoir ce monde mystérieux. Il l'atteint par un don de l'âme, un effort de pensée qui déchire pour les yeux de l'intelligence les voiles de l'invisible et livre à nos regards intérieurs les vastes domaines de l'irréel. De là dans l'œuvre de Villiers deux tendances nettement caractérisées. Jugeant la société des sommets de l'idéal, il a pour elle ce mépris aristocratique, cette morgue caustique, par lesquels les natures d'élite ont accoutumé de venger les turpitudes qui les blessent. Au nom de ce même irréel, dont il contemple la perfection, il oppose à cette réalité méprisable la réalité idéale. Après la satire virulente des vices humains, il s'enthousiasme pour la beauté de l'invisible. Il dresse le réquisitoire de l'humanité moderne, il écrit le panégyrique du mystère supra-humain.

La société dans laquelle il est contraint de vivre est pour lui l'occasion d'un écœurement perpétuel. Il y constate avec humeur le triomphe des utilitaires, la puissance des médiocres. Il y note avec colère l'amour effréné de l'argent, ainsi que le dédain de tout ce qui n'est pas monnayable : « Surtout pas de génie, devise moderne », recommande-t-il au frontispice de l'un de ses contes : *les Deux Augures*. Il dépeint l'ingénieur Grave[1], qui rêve de « défricher l'azur, de coter l'astre, d'exploiter les deux crépuscules, d'organiser le soir, de mettre à profit le firmament jusqu'à ce jour improductif » et dont l'invention comble de joie les bourgeois pratiques puisque, grâce à elle, « le ciel finira par être bon à quelque

1. *L'Affichage céleste.*

chose et par acquérir une valeur intrinsèque ». Il crée le type de Tribulat Bonhommet qui définit l'idéal « une maladie de l'organisme » et symbolise la stupidité prétentieuse du sens commun.

Quelle consolation, en face d'un utilitarisme aussi détestable, de concevoir « la réalité d'un autre espace inexprimable et dont l'espace apparent n'est que la figure » ! Quel réconfort aussi d'atteindre à cet invisible dont les actions humaines sont les si pâles reflets ! Et voici dans ce symbolisme empli d'occultes pensées, à travers un mystère attendri, religieux et ouaté, l'évocation des milieux que les sens ne découvrent point, mais que l'entendement perçoit dans leur éblouissante splendeur. L'humanité est un troupeau d'aveugles devant lequel se joue le drame divin. *La Céleste Aventure*, *l'Intersigne*, *Vera*, *Claire Lenoir* sont les interprétations en langage humain des explorations tentées dans cet invisible. Villiers y prouve que les événements les plus bizarres aux yeux de ceux qui ne sont pas initiés ont cependant leur logique. Le mystère n'est qu'une forme de l'ignorance : « Rien n'est trop merveilleux pour être vrai. » Les manifestations prodigieuses de l'invisible peuvent nous étonner ; elles ne doivent pas nous trouver incrédules ; elles sont une raison de s'humilier devant la divinité, une preuve qu'au-dessus de nous vit un monde auquel doivent aspirer toutes les forces de notre intelligence. Mais l'humilité chrétienne n'est pas la seule attitude que puisse inspirer l'intuition même fortuite de l'Au-delà. L'homme, averti de l'idéal, ira le chercher dans les régions où il se dissimule. Il a le devoir de forcer la porte de l'inconnaissable.

De là ces symboles audacieux où Villiers tente pour son compte la périlleuse entreprise : *Akédysséril* et l'*Ève future*. Les héros chez lui sont des surhommes, synthétisant ce qu'il y a de meilleur, de plus élevé, de plus pensant dans l'humanité. Ses héroïnes n'appartiennent pas à cette terre. Ce sont

des rêves réalisés où s'incarne gracieusement une idéalité surnaturelle.

Le style de Villiers est en harmonie intime avec ce symbolisme philosophique. Il est difficile d'expliquer clairement à des intelligences moyennes les secrets de l'invisible. Il est à peu près impossible de rendre dans la forme étroite et précise des réalistes les mystères que l'écrivain lui-même perçoit plus par l'intuition que par la raison. Pour évoquer le divin et exprimer l'insaisissable, Villiers use du procédé suggestif. Par le choix des termes et l'harmonie de la période, il fait entendre plus qu'il ne dit ; il fait voir au delà de ce qu'il représente. Le romantique cherchait l'épithète, le naturaliste le détail, l'impressionniste le pittoresque, Villiers s'attache à l'abstraction. Il établit entre les mots des rapports inattendus qui resserrent la pensée et laissent transparaître derrière l'idée saisie l'infini qu'il n'exprime pas. Il écrira par exemple « l'âme des belles nuits » pour évoquer cette sérénité magnifique dont le cœur est appréhendé durant les nuits étoilées de l'été. Il dira « le prodige de cette fleur » pour caractériser, par cette cohésion d'un terme abstrait et d'un terme concret, les mille aperçus curieux qu'éveille dans l'esprit l'analyse de cette chose vivante, une fleur ! Il n'y a pas chez lui de paysages à la manière des écrivains de la génération précédente ; pas de ciels largement brossés, pas de digressions sur la nature ou sur la beauté du monde extérieur. Il est peintre sans doute, mais peintre rationaliste. Il indique le paysage ; il ne commente pas, et c'est un trait curieux à noter chez cet adversaire du classicisme, il n'a, au fond, pas d'autre procédé descriptif que La Fontaine. A la lire attentivement, la phrase de Villiers est grosse de beautés accidentelles. A côté du sens général qu'elle comporte, il y a une infinité de petits sens adjacents qui concourent à étendre la pensée principale, à prolonger l'horizon vers l'infini. Ainsi s'explique qu'elle soit lumineuse jusqu'à l'obscurité. Très claire si l'on s'en tient à ce qu'elle exprime réellement, elle acquiert une splendeur

éblouissante dès qu'on analyse les impressions suggérées par chacune des expressions qui la composent. Ce charme curieux pour les raffinés du style se double de la musicalité surprenante qu'acquiert chez Villiers l'ensemble de la période. L'écrivain est un prestigieux artisan du rythme. Avant beaucoup d'autres symbolistes, il a compris que le vers ne traduirait jamais complètement les cadences perceptibles aux oreilles modernes, et qu'à ce point de vue la prose avec sa liberté indéterminée offrait à l'artiste des ressources considérables dont il s'agissait de savoir tirer parti : « Mes mots, disait Villiers, sont pesés dans des balances en toiles d'araignées », voulant indiquer par là non seulement que le terme choisi par lui était l'expression concise de sa pensée, mais qu'il y avait identité chez lui entre le mot juste et le mot musical. Voilà pourquoi sa phrase est nombrée avec autant de finesse que les meilleurs vers libres. Son rythme indéfini prolonge l'impression. Déclamée, la prose de Villiers émeut à la façon de la musique.

Plus d'un critique a déjà noté que le début de *l'Amour suprême* et le prélude de *Lohengrin* suggéraient des sensations d'une analogie frappante. C'est que l'auteur avec une extrême habileté a contraint la forme à suivre les contours imprécis de la pensée et a profité de la sonorité propre aux vocables, non pour traduire l'invisible, mais pour en évoquer le sentiment. De cette façon il a prouvé que les phénomènes secrets par lesquels l'âme humaine correspond avec l'infini peuvent être perceptibles à tout lecteur. A défaut de la précision plastique du terme, la résonnance des syllabes en peut suggérer le mystère. Le cœur alors pressent ce que la raison ne comprend plus. Par l'idéalisme exaspéré de sa pensée et la nouveauté musicale de sa forme, Villiers de l'Isle-Adam méritait la reconnaissance et l'admiration des décadents. Les jeunes novateurs lui prouvèrent, l'une en le tirant de l'obscurité où il croupissait, l'autre en déduisant les plus extrêmes conséquences de la technique qu'il n'avait sans

doute pas découverte, mais qu'il avait élevée à son plus haut degré de perfection tolérable.

Ainsi le symbolisme, tendance à rénover fond et forme, n'était point sans racine dans l'histoire des lettres françaises. Dès le XVe siècle le spiritualisme mystique s'allie à un certain libertinage et se traduit par une acrobatie de rythmes dont la variété, quoi que fassent les modernes, restera toujours sans exemple. Chateaubriand renoue la tradition interrompue par le rationalisme cartésien du XVIIe siècle; il réintègre Dieu dans l'art. A son école, Lamartine, Vigny et Victor Hugo y font rentrer l'infini, et d'un style tantôt vaporeux comme la rêverie elle-même, tantôt étincelant comme le diamant d'un pur symbole, entraînent l'âme au delà de la réalité contingente. Avec eux déjà la poésie tend vers la musique; l'infini devient l'inconnaissable avec Sainte-Beuve et Balzac ; il s'affirme obsession du mystère et de l'au-delà avec Gérard de Nerval, Baudelaire et Villiers de l'Isle-Adam. La syntaxe et le vocabulaire ont suivi la gradation ascendante des aspirations idéalistes. Amenés à traduire des impressions inaccoutumées, les écrivains ont affiné et diversifié leur procédé d'expression. Un souffle régénérateur passait par cette porte que Sainte-Beuve avait entr'ouverte, que Baudelaire avait poussée sur l'au-delà. Il apportait les effluves de l'infini; il exaspérait la divination du poète ; il le contraignait à recréer sa langue pour y enchâsser ces gemmes précieuses que l'initié recueille au cours d'une exploration dans le mystère. Une élite devait naître pour moissonner les joyaux découverts. « Les gens comme moi, avait dit Baudelaire [1], veulent que les affaires d'art se traitent entre aristocrates et croient que c'est la rareté des élus qui fait le paradis. » En idéalisant l'art, il l'émancipait de la tutelle des médiocres, mais il en faisait le privilège d'une caste. Une oligarchie allait se constituer héritière orgueilleuse des jar-

1. *Curiosités esthétiques. Salon de 1859*, chap. V.

dins de l'infini, dépositaire jalouse de ce verbe magique, clef d'or qui pour les profanes fermait la grille des mystérieux paradis.

DEUXIÈME PARTIE

LES PREMIERS PAS DU SYMBOLISME

I

LES MILIEUX SYMBOLISTES

LES CERCLES. — 1. Les Hydropathes. — 2. Les Hirsutes, Nous autres. — 3. Le Chat-Noir. — 4. Les Décadents, les Jeunes, les Zutistes, Les Jemenfoutistes. — 5. Psychologie du décadent.

LES REVUES. — 6. « La Nouvelle Rive gauche »; « Lutèce ». — 7. « La Revue indépendante » ; « la Revue wagnérienne ». — 8. « Le Décadent » ; « le Symboliste ». — 9. La Cravache ». — 10. « La Vogue » ; « Art et Critique ». — 11. « Revues belges et Revues françaises ».

LES ÉCOLES. — 12. Les Décadents, les Symbolistes, les Instrumentistes, l'École romane.

L'idéal symboliste ne s'était pas élaboré de façon aussi critique parmi les disciples de Baudelaire. Les jeunes gens, surtout quand ils ont mordu le laurier poétique, n'aiment guère à pâlir sur les travaux d'érudition. Sans doute, ils se cherchaient des ancêtres, car on a toujours besoin, même avec beaucoup d'audace, de pouvoir jeter dans la discussion des noms illustres. Plus ou moins, il faut se recommander de quelqu'un. Les décadents acculés à cette nécessité, jetaient les noms de ces poètes à travers l'œuvre desquels brillait le flam-

beau du symbolisme, mais ils les jetaient au hasard, assez insconsciemment au début, pour le seul plaisir de clouer l'adversaire qu'une affirmation catégorique ne suffisait pas à persuader. Sur le conseil d'aînés qui connaissaient mieux les difficultés de la lutte, les jeunes se documentèrent sur leurs illustres origines ; ils apprirent à fortifier leur foi d'arguments précis ; ils firent provision d'armes pour les combats dialectiques de l'avenir; ils s'aguerrirent en s'instruisant pour assurer le triomphe de leurs idées. En d'autres termes, il y avait aux environs de 1885 non seulement une atmosphère favorable à l'éclosion d'un art nouveau, mais encore des milieux spéciaux où les zélateurs de la nouvelle esthétique se suggestionnaient réciproquement et se cuirassaient d'idéal. C'étaient les cercles, les revues, les cénacles où se retrouvaient ceux qu'animaient des instincts pareils et où se développaient, comme en serres chaudes, les germes du symbolisme.

1. Le premier de ces cercles, celui d'ailleurs d'où sont sortis par division tous les autres, fut celui des Hydropathes. Il avait été créé par Émile Goudeau, le fondateur ou le collaborateur inlassable de toutes les associations de ce genre.

Au début, cette société n'était qu'une simple réunion d'amis, affligés de penchants communs pour l'art et la poésie, qui avaient trouvé plaisant de causer entre eux, après le repas du soir, dans la salle à manger de la pension où ils prenaient leur repas, un petit hôtel de la rue des Boulangers. Quelques-uns des pensionnaires, qu'intéressaient particulièrement la verve et l'esprit des interlocuteurs, avaient pris l'habitude d'assister à ces causeries. Par malheur, avaient surgi en nombre des Haïtiens qui, bientôt, avaient proposé des parties de baccara, ce qui n'avait pas tardé à provoquer une descente de police. Les amis s'étaient envolés au premier étage du *Café de la Rive gauche*, au coin de la rue Cujas et du boulevard Saint-Michel, où le propriétaire leur consentait

la disposition d'une petite salle meublée d'un piano. Mais un soir, quelques jeunes gens « assez excités » pénétrèrent dans le réduit des artistes et brisèrent à demi leur piano. Pour éviter le retour de pareils incidents, Émile Goudeau prétendit organiser une véritable société et le vendredi 5 octobre 1878, on la fonda officiellement : Émile Goudeau en fut le président, avec comme vice-présidents Georges Lorin et M. de P. surnommé Puy-Puy. Les autres membres étaient : Abram, Rives et Maurice Rollinat. Après quoi l'on s'occupa de baptiser la société. A la suite d'une fantaisie comique du musicien Gungl' qui avait composé une valse intitulée *Hydropathen-valsh*, Émile Goudeau avait dû expliquer à certain curieux le sens de cet allemand macaronique. Il en avait donné cette traduction singulière: « Valse des pattes en cristal ». La chose avait couru tous les cafés. Le nom d'hydropathe, soit d'homme aux pattes en cristal, lui en était resté. Le nouveau cénacle ne pouvait faire moins que de s'attribuer des pattes en cristal. Il se dénomma donc pompeusement : Société des Hydropathes. L'intention des organisateurs était des plus louables. Dans la salle choisie pour les séances, des poètes en personne devaient déclamer leurs vers et recevoir les encouragements d'un auditoire compétent. Les fidèles de ces réunions appartenaient au monde des lettres, des arts, de la science et même de la politique. On y rencontrait des littérateurs : Paul Bourget, Charles Cros, Guy de Maupassant, Coppée, Monselet, Léon Hennique, Félicien Champsaur, Paul Arène, Maurice Rollinat, Laurent Tailhade, Moréas, d'Esparbès, Marsolleau, Ajalbert, qui, depuis, se sont fait un nom dans la poésie, dans le roman et dans la critique ; des compositeurs de talent; la pianiste polonaise Marylka Krysinska ; des acteurs : Sarah Bernhardt, Coquelin cadet, Lebargy, Paul Mounet, des gloires ou des célébrités d'aujourd'hui ; des dessinateurs : André Gill, Bastien Lepage, Luigi Loir ; des savants : le Dr Monin, et jusqu'à un ministre, M. Viette. Le public était donc des plus choisis.

« C'était, déclare Goudeau, une chambre des députés en réduction. » On pouvait, en tous cas, faire confiance à son goût. Le succès des Hydropathes fut considérable. A la troisième réunion, il y eut 150 personnes. Le café de la Rive gauche fut jugé trop petit. On s'offrit un immense rez-de-chaussée au 19 de la rue Cujas, puis on émigra rue de Jussieu, et enfin place Saint-Michel, non sans avoir soutenu d'amusants débats avec la préfecture de police. Tout ce que Paris comptait de jeunes dans les lettres et dans les arts défila aux assises des Hydropathes. C'est assez dire que les séances ne manquèrent ni d'entrain ni de gaieté. Le fondateur eut alors l'idée de créer un journal, *l'Hydropathe*, qui conserverait pour la postérité les chefs-d'œuvre applaudis au cercle. Cette feuille hebdomadaire, ou plutôt intermittente, fut d'ailleurs éphémère. Elle mourut en juin 1880, ayant tiré 24 numéros. Elle reste cependant un curieux spécimen des agitations artistiques de l'époque. Dans chaque numéro, *l'Hydropathe* publiait une caricature signée Cabriol. C'était la charge d'un membre du cercle spirituellement croquée par Georges Lorin. Une biographie accompagnait ce portrait humoristique. Le journal constituait ainsi une véritable galerie des apprentis de la gloire. Beaucoup, du reste, ont, depuis, prouvé que ni l'esprit ni le talent ne leur faisaient défaut. Malgré les efforts d'Émile Goudeau et le dévouement de ses vice-présidents, Georges Lorin, Grenet-Dancourt, Georges Moynet, le cercle des Hydropathes connut les discussions intestines et les difficultés matérielles. En 1880, Émile Goudeau disparut du côté de Montmartre; les Hydropathes s'évanouirent, abandonnant leurs traditions à trois héritiers directs : les Hirsutes, le Chat-Noir et le Décadent[1].

1. Cf. sur les Hydropathes, Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*. Paris, Librairie illustrée, 1888, in-12. — Francisque Sarcey, *le XIXe siècle*, 1er décembre 1878. — Jules Claretie, *Indépendance belge*, 1er février 1879.

2. A la fin de septembre 1891, Maurice Petit eut l'idée de reconstituer les Hydropathes. Il possédait l'adresse de la plupart des anciens membres du cercle. Il avait groupé autour de lui trois ou quatre poètes qui déploraient l'absence d'un café hospitalier. Il ne manquait que des organisateurs de bonne volonté. Chez la mère Arnaud, qui tenait un bar boulevard Saint-Germain, Maurice Petit rencontra Léo Trézenik, Desbouiges et Collignon. Tous quatre prirent rendez-vous pour le lendemain, à la demeure de Maurice Petit, dans le but de lancer de part et d'autres des milliers de convocations pour le samedi suivant.

Les quatre amis furent exacts au rendez-vous. Ils amenèrent même avec eux un chaud partisan de l'affaire, Jules Jouy. A eux cinq, ils constituèrent sur-le-champ un comité d'organisation. Entre temps vinrent s'ajouter à ces cinq commissaires Émile Goudeau, ressuscité par curiosité, et Moynet. On discuta sur le nom à donner au nouveau cénacle. Desbouiges proposa les *Mécénéoliens*, Goudeau les *Hirsutes*. Cette dernière qualification fut adoptée à l'unanimité moins la voix de Desbouiges, un peu vexé de son insuccès. La présidence fut offerte à Goudeau qui la déclina, à Moynet qui imita sa modestie, à Maurice Petit qui attendait cet honneur, et qui l'accepta. Les vice-présidents furent Jules Jouys et Léo Trézenik. On nomma secrétaire Léon Collignon et trésorier Desbouiges. Le vendredi fut choisi comme le jour le plus convenable aux séances solennelles. Après quoi, on imprima des circulaires et on les répandit avec entrain. Bien que les invitations fussent imprimées, elles rendirent peu. Le jour fixé, personne ne se présenta. On racola donc quelques amis qui, tous les vendredis, prirent l'habitude d'aller dans la chambre tendue de noir où l'amphytrion Maurice Petit servait à ses invités de nombreuses canettes. C'est là que Jouy chanta presque toute sa *Vie des Saints*. Rouin y détailla les rondels de Rollinat. Peu à peu vinrent Armand Masson, Courbet, Rall, Garet, Pointes d'Au-

téroche, Jean Drenneck. Bientôt, la chambre de Maurice Petit fut trop étroite. Le comité d'organisation décida de tenter une deuxième série d'invitations. Malgré l'insuccès du premier essai, on lança quelques centaines de circulaires convoquant passage du Commerce, au café du Commerce. La fortune avait cette fois décidé de sourire aux organisateurs. Dès neuf heures et demie, la salle était si comble que personne n'osait assumer la responsabilité de la présidence. Trézenik s'y résigna cependant. De son propre aveu, « il balbutia assez confusément qu'il n'y avait pour ainsi dire pas de présentations à faire, les Hirsutes n'étant pour ainsi dire que les dignes successeurs des Hydropathes ». Goudeau prit la parole et rappela dans un discours amusant ce qu'avaient été les Hydropathes. Trézenik pria ensuite l'assemblée d'élire un président. Goudeau, acclamé, refusa. Maurice Petit fut alors désigné et la séance commença. Elle fut assez originale pour mériter de défrayer quelque temps la chronique. Maurice Petit exécuta la *Valse du Dies iræ* et la *Berceuse* de Tolbeck. Trézenik dit ses sonnets. Armand Masson récita la *Ballade du dernier sou* et *Par devant notaire*. Champsaur débita un sonnet, Jules Jouy deux monologues abracadabrants. Le caricaturiste Alfred le Petit répéta son *Vicaire bon enfant*, Sapeck donna *le Gondolier* et *la Fiche de consolation*, Rouin son *Sonnet espagnol*. Émile Goudeau dit *le Bitume*, *les Deux voitures*, *le Dernier rêve de Victor Hugo* et enfin *la Revanche des Bêtes et des Fleurs*, son chef-d'œuvre. Dautres encore prirent la parole : Desbouiges, d'Orllanges, Cazalbou, Gull. A la deuxième séance, l'affluence fut si considérable qu'il fallut chercher un autre local. Ce jour-là on constata la présence de Grenet-Dancourt et de Le Mouël. Jules Jouy détailla sa chansonnette, *le Petit rentier*, et on fit un tel vacarme que le propriétaire mit tout le monde à la porte. On s'enquit d'un autre lieu de réunion. On trouva un vaste sous-sol, Café de l'Avenir, au coin de la place et du quai Saint-Michel. En raison de sa prospé-

rité, la nouvelle société eut des statuts rédigés par Desbouiges et exigea une cotisation qui fut payée le premier mois seulement. Voici la liste des vingt-cinq fondateurs telle qu'elle fut présentée à la préfecture lors du dépôt des statuts, par ordre de date et d'inscription : « Jules Jouy, Leo Trézenik, Maurice Petit, Léon Collignon, Desbouiges, Mallat de Bassilant, Bons d'Anty, Eugène Le Mouël, Ad. Bonnet, L. Labbé, Émile Goudeau, G. Moynet, Grenet-Dancourt, D. Monin, Pointes d'Auteroche, Albert Pétrot, Guillaumel, H. Demare, Eug. Godin, Armand Masson, Alf. le Petit, Jules Lévy, F. Fau, Aug. Antoine, Charpentier. Les séances se succédèrent avec plein succès. On y rencontrait Icres, Lorin, Rollinat. Par malheur, le président Maurice Petit manquait à la fois d'éloquence et d'esprit d'à propos. Il y eut bientôt des brouhahas de fâcheux augure. Pour préserver « le mur de l'autorité » de nouveaux coups de pioche, Trézenik conseilla à Maurice Petit d'abdiquer la présidence. Maurice Petit refusa. Les vendredi des Hirsutes se transformèrent alors en « *chahuts homériques* ». A cette époque Goudeau cherchait à fonder un autre cénacle ; il pensait reconstituer les Hydropathes à Montmartre, et il vint un vendredi annoncer la nouvelle aux Hirsutes. Chacun vit là une affaire de boutique, de concurrence déloyale, et la proposition fut accueillie par des grognements. Cependant il convenait d'agir vite si l'on voulait sauver les Hirsutes. Maurice Petit de plus en plus se cramponnait à son fauteuil. Par subterfuge, Trézenik obtint sa démission en faveur de Goudeau. Goudeau devint donc président effectif avec comme vice-présidents : Eugène Le Mouël, Armand Masson, Léo Trézenik. Les séances reprirent avec plus d'intérêt que jamais. Rollinat, Rameau, Lorin, Haraucourt y laissèrent noter leur présence. La prospérité parut renaître jusqu'en juin où les premières chaleurs clairsemèrent les assistants. A la rentrée les séances recommencèrent, mais avec moins d'enthousiasme. Elle se traînèrent cahin-caha jusqu'en janvier. A cette date Gou-

deau, tout à fait conquis par le Chat-Noir, se désintéressa de la société, Les anciens désertèrent peu à peu. Il ne resta plus que quelques « poetaillonnets ». Les Hirsutes moururent définitivement en mai 1883. Un des survivants en fit la clôture par une séance qu'il tint à lui tout seul[1].

Cette même année, en septembre 1883, se fonda sur la rive gauche un petit cénacle qui s'intitula Nous Autres. Il comprenait Georges Auriol, Léon Riotor, Antony Mars, Paul Morisse, Louis Le Cardonnel et Albert Samain. Cette aimable compagnie ne résista que très peu aux charmes de la Butte. Georges Auriol qui, dès le début, était un assidu du Chat-Noir, finit par y entraîner tous ses amis.

3° Montmartre avait fait le vide au Quartier Latin. Un poète tour à tour journaliste et peintre, Rodolphe Salis, avait ouvert, boulevard Rochechouart, un cabaret artistique où courait tout Paris. C'était le Chat-Noir. Au début, l'établissement n'était autre que l'atelier de Salis, une petite boutique, longue de 7 mètres, large de 4, véritable boyau où quarante personnes tenaient péniblement, et qui se terminait en cul-de-sac par une espèce d'alcôve surélevée à laquelle on parvenait à l'aide de deux marches. Dans ce magasin-atelier, Rodolphe Salis avait d'abord réuni quelques amis, des artistes pour la plupart, peintres, sculpteurs, musiciens, littérateurs. On causait de tout avec humour. On rivalisait d'esprit, d'originalité, d'excentricité. La bière aidant, on entassait paradoxes sur paradoxes. Quelquefois on amenait un bourgeois curieux d'art; on l'étourdissait de plaisanteries ; on le grisait au besoin et l'on organisait à son détriment des farces mémorables. Le succès de ces réunions devint tel que l'hôte décida de transformer son atelier en brasserie artistique. Fils d'un liquoriste de Châtellerault, qui professait pour la carrière des arts une aversion toute bourgeoise,

1. Cf. pour l'histoire de ce cénacle, *les Hirsutes par Léo Trézenik. Lutèce*, n°s 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79.

Rodolphe Salis en avait assez de s'entretenir dans la misère en confectionnant des chemins de croix à 14 francs pour les marchands d'articles religieux. Il pensa qu'il ne rendrait mauvais service ni à lui, ni aux arts s'il entreprenait de diriger un de ces cafés style moyen âge ou Renaissance vers lesquels paraissait aller la faveur populaire. Il se décerna de sa propre autorité le titre de « gentilhomme cabaretier, avec fonction de verser à boire à tous ceux qui gagnaient artistement la soif. » Après quoi, l'on procéda à la réfection et à la décoration de la boutique. L'atelier du peintre devint un cabaret Louis XIII. Les familiers de la maison se mirent en frais de croquis, de dessins et de tableaux qui s'accrochèrent un peu partout. Un peintre même portraictura un magnifique chat noir, commensal attitré du gentilhomme Salis, et l'on fit du tableau l'enseigne du cabaret : « Un chat en potence, écrit Émile Goudeau [1], un chat sur le vitrail, des tables de bois, des sièges cannés, massifs, solides (parfois balistes contre les agresseurs), d'énormes clous, appelés clous de la passion (la passion de qui, ô Louis XIII, le plus pur ?), des tapisseries étendues le long des murs, au-dessus de panneaux diamantés arrachés à de vieux bahuts que Salis collectionnait dès sa plus tendre enfance, une cheminée haute dont la destinée semble plus tard être de ne s'allumer jamais, car elle abrita sous son manteau et porta sur ses landiers toute sorte de bibelots : une bassinoire rutilante comme si Chardin l'eût peinte, une tête de mort authentique (Louis XIII peut-être), des pincettes gigantesques, un fouillis, mais de fagots, point. Sur un coin du comptoir, un buste, *la Femme inconnue* du Louvre et au-dessus une énorme tête de chat, entouré de rayons dorés, comme on en voit dans les églises autour du triangle symbolique. » L'alcôve fut séparée de la salle réservée au public. Elle ne devait servir d'asile « qu'aux seuls gens vivants de l'intellect ». Pour préciser

1. Émile Goudeau, *Dix ans de bohême*, p. 255.

l'affectation spéciale du réduit, on le baptisa « l'Institut ». Puis, en décembre 1881, on ouvrit toute grande à la foule les portes de la brasserie. Elle s'y précipita. Il fallut agrandir l'établissement. Le voisin du Chat-Noir était un brave horloger. On le pria de céder sa boutique. Il refusa. En conséquence, Salis le livra aux bons soins de Sapeck, Alphonse Allais, Louis Décori, entrepreneurs d'aimables fumisteries qui aux dépens du commerçant exercèrent aussitôt leurs talents. L'affaire fut rondement menée. Le pauvre homme céda sans tarder ses droits au bail, trop heureux d'aller vivre moins près de ses terribles adversaires. L'adjonction de ce second magasin fut d'ailleurs insuffisante. Les spectateurs se pressaient de plus en plus. Tous les soirs, le bourgeois profanait le sanctuaire de l'Institut. Il fallut émigrer. Le gentilhomme cabaretier qu'accompagnait la fortune s'en fut rue de Laval, actuellement rue Victor-Massé, s'installer dans un petit hôtel. Le bâtiment comprenait un rez-de-chaussée et deux étages. Rodolphe Salis fit du tout un véritable musée. Lui-même dessina l'ornementation des salles avec une fantaisie étourdissante.

Il y avait notamment dans la salle d'entrée une cheminée fantastisque, supportée par deux chats extrêmement bizarres, dont l'attitude imposait l'attention. Des peintres, qui depuis ont conquis la renommée, avaient composé pour le nouveau Chat-Noir des toiles remarquables ; Willette, Steinlen, Théo Wagner, Henri Rivière y étaient représentés par des tableaux, des allégories ou des paysages d'un talent pittoresque. Quant tout fut prêt, on organisa un transport solennel, aux flambeaux, à onze heures du soir. Un orchestre de fifres et de violons précédait les entrepreneurs de ce déménagement insolite et annonçait aux braves habitants de Montmartre la bonne nouvelle. Cette réclame nocturne eut d'ailleurs d'excellents effets. Le public afflua rue de Laval comme il avait fait boulevard Rochechouart. Ses goûts excentriques y étaient du reste flattés à souhait. A l'entrée de

l'hôtel veillait un suisse en costume, porteur d'une hallebarde symbolique. A l'intérieur, les garçons circulaient et servaient en habits d'académiciens. Dans la journée, le public était admis au rez-de-chaussée et au premier. Il écoutait d'excellents compositeurs, prenait des apéritifs de marque et pouvait à son aise admirer les toiles des artistes de la maison. Le soir, on lui donnait accès au deuxième étage. C'est là qu'était situé le théâtre où tant de poètes, parmi lesquels un académicien d'aujourd'hui, vinrent débiter leurs premiers vers. Sur les tréteaux du Chat-Noir défilèrent en effet des poètes comme Jean Rousseau, Ogier d'Ivry, Armand Masson, Goudeau, Maurice Rollinat, Samain, Moréas; des compositeurs: Truchaut, Meusy, Félix Décori, Jean Floux ; des chanteurs: Fragerolle, Mac-Nab, Jules Jouy. Dès janvier 1882, Rodolphe Salis avait de plus créé un journal, *le Chat-Noir*. Le premier numéro eut un gros succès de gaieté. Entre autres nouvelles, le gentilhomme y mentionnait, par cette annonce, la fondation de son établissement :

Le Chat-Noir,
Cabaret Louis XIII,
Fondé en 1114 par un Fumiste.

Le journal servait de recueil à la plupart des pièces récitées ou exécutées par les artistes du cabaret. La vogue du Chat-Noir fut d'assez longue durée. Bien des poètes doivent à Rodolphe Salis d'avoir pris contact avec le public. Mais on se lasse de tout, même des excentricités spirituelles. Le Chat-Noir eut le destin des autres cénacles. Il avait du reste rempli son office, ayant entretenu le temps nécessaire un état d'esprit nouveau dont l'art français allait bénéficier.

4. A la rive gauche, les Décadents, à la tête desquels s'était placé Jules Lévy, n'eurent point le succès du Chat-Noir. Après de vagues réunions, restées sans grand écho, les

membres de ce cercle se divisèrent encore; les uns fondèrent les Jeunes (1883), les autres les Zutistes. L'organisateur des Jeunes fut d'Orllanges; il reprit avec un succès éphémère le procédé de Maurice Petit. Après avoir quelque temps réuni chez lui un certain nombre d'amis, il transporta le siège de la société rue des Quatre-Vents, dans un petit café voisin d'une charcuterie. On tenait là des séances hebdomadaires auxquelles assistaient Montorgueil, Jean Rameau, Georges d'Esparbès, Léon Riotor, Jean Blaize et les deux frères Gaboriau [1].

Quant aux Zutistes, ils ne vécurent que quelques mois. Dès 1884, ils émigrèrent chez Mathis, rue Cujas, et fondèrent le cercle des Jemenfoutistes. Le programme de ce nouveau cénacle paraît bien n'avoir visé qu'à l'excentricité. Sous prétexte de mépriser les convenances, on rechercha tout ce qui pouvait attirer l'attention sur les membres de la société. A la séance d'inauguration assistèrent Georges Moynet, Georges Lorin, Jehan Moréas, le Dr Monin, Émile Cohl, Louis Villabonais, Georges Rall, Léo Trézenik. On y commença la série des excentricités que la presse reprocha si violemment plus tard à quelques symbolistes, excentricités qui toutes, il faut le reconnaître, ne manquaient pas d'esprit. A cette première réunion Georges Moynet chanta de vieilles chansons. Après lui la parole fut donnée à Georges Lorin et à Jehan Moréas pour une conférence contradictoire. Les deux orateurs jugèrent, comme il convenait, les poètes contemporains. L'un et l'autre conclurent en décrétant « qu'un artiste ne doit jamais faire de politique, vu que rien n'existe en dehors de l'art ». Le Dr Monin voulut bien ensuite improviser une causerie sur la « morphinomanie comparée de Bismarck et d'un poète ami intime de Moréas ». Comme on en était aux théories, Louis Villabonais émit une hypothèse audacieuse sur la façon dont avait été composé *Sarah Bar-*

1. Cf. sur les Jeunes, Marcel Bailliot, *la Plume*, 15 octobre 1890.

num, un livre scandaleux dont tout Paris causait alors. Georges Rall et Léo Trézenik entreprirent le féminisme et l'examinèrent dans ses rapports avec la littérature. Cependant, Émile Cohl n'oubliait pas de croquer pour le *Chariyari* « les binettes des jemenfoutistes ». A minuit passé, les amis se séparèrent et se donnèrent rendez-vous à quelques prochains samedis.

(5) Ces cercles, qui tous donnaient libre essor à l'exubérance habituelle de la jeunesse, ont eu sur l'école symboliste une influence heureuse et malheureuse, heureuse en ce sens qu'ils ont permis aux poètes d'affirmer leur personnalité; malheureuse, parce qu'au contact de tant de faux originaux, la spontanéité de l'individu a fait place à des attitudes artificielles. Trop souvent la pose s'est substituée à la franchise. Le jeune littérateur a cru qu'il devait à tout prix se donner un genre pour forcer l'attention et atteindre le succès. C'est de l'atmosphère enfiévré de ces cercles où tout geste bizarre était applaudi à l'égal d'un chef-d'œuvre, qu'est sorti le type légendaire du décadent, cet esthète séraphique dont la presse à l'envi multiplia la caricature et qui réellement, aux environs de 1885, hantait de préférence le boulevard Saint-Michel.

Grand, long, très long et maigre, le décadent marche en creusant la poitrine, les yeux cernés de kohl, le regard perdu dans l'azur. Toujours mis à la dernière mode, il porte des habits d'une coupe harmonieuse qui dessinent ses formes et lui collent au corps comme un maillot. Il a monocle quelquefois; il est ganté d'une main seulement; l'autre serre artistement la poignée d'un petit jonc; elle étale avec ostentation des doigts couverts de bagues, aux pierreries multicolores, rubis, saphirs, émeraudes, diamants dont les vertus sont magiques. Le décadent déambule avec des gestes alanguis; il est las, car le rêve fatigue; il laisse après lui des traînées de parfums. Il sent le boudoir et la pharmacie. Sur son passage les gens se retournent et se

chuchotent des mots incohérents : opium, haschisch, morphine. Il entend parler de Socrate et d'Alcibiade. Il sourit doucement du coin des lèvres, en mépris de ces bourgeois à courte vue qui bavent l'insulte sur ce qu'ils ne comprennent pas. Il est heureux, infiniment, car il aime qu'on lui prête des vices. Il est peut-être aussi chaste qu'un Carme, mais le sadisme moral lui paraît avoir des attraits divins. Cela le distingue du vulgaire. Et puis, il est pâle, très pâle, car en vérité il fait la noce un peu plus tard qu'un étudiant et il travaille sans l'avouer avec plus de frénésie : « Cependant les décadents ont horreur de la pose. Ils ne font rien en vue de la galerie. Ils aiment les belles toilettes parce que le beau est leur idéal. Mais qu'on ne s'imagine pas qu'ils ressemblent aux images des magasins de nouveautés. S'ils s'habillent comme tout le monde, ils le font avec tant de goût que leur personnalité s'accuse jusque dans la coupe de leurs vêtements. C'est par leur simplicité, par leur absence de toute pose dans un siècle où tout le monde pose un peu, qu'ils se distinguent du reste de l'humanité [1] ». Inutile d'insister. Ce sont les badauds qui ont tort !

Interrogez les décadents. Vous avez toujours l'air de briser leur rêve. Ils vous répondent d'abord d'une voix blanche en hommes qui reviennent du ciel et daignent par pure politesse ne pas vous traiter d'importuns. Ils sont si loin de la terre qu'ils ne savent plus ni quand ils sont nés, ni quand a paru leur dernier livre. Ils n'ont gardé de ce monde que l'horreur du fait précis. Poussez-les un peu sur l'esthétique de leur école. Alors, ils s'animent. Avec des gestes bizarres, saccadés et vifs, la gorge pleine de rires qui sonnent l'ivresse, des yeux égarés de fous, ils vous débiteront froidement des paradoxes qui ne sont pas sans valeur : guerre au mercantilisme dans les arts, place aux artistes, sus aux camelots !

1. Cf. A. Baju, *les Décadents et la pose* (*Le Décadent*, 15-30 avril 1888).

Le décadent ne fait pas de la littérature pour gagner de l'argent. Il se moque des préjugés. Il a voyagé, il a approfondi la nature ; il a cherché le secret de la vie et sa conclusion désespérante pour l'humanité s'est résumée dans ce mot : rien. Il a le droit de ne pas voir comme tout le monde, et c'est de hardiesse délibérée qu'il traduit fidèlement ses impressions. Il blâme l'importance que la femme a prise dans la poésie. Sans mépriser tout à fait le sexe aimable, il ne veut pas en faire le thème exclusif de ses écrits [1]. « Ce qui caractérise les Décadents, c'est qu'ils sont blasés de la routine, qu'ils n'écrivent pas pour dire des banalités, et que répudiant les théories de l'Art pour l'Art, leurs œuvres doivent avoir un but. Le mouvement qu'ils ont créé s'étend à toutes les branches de l'intelligence humaine : philosophie, histoire, critique, poésie, roman. Le reproche d'ésotérisme qu'on leur a si souvent fait ne s'adresse pas à eux : décadent est synonyme de clarté logique et surtout de probité littéraire. Ce qui assure le triomphe de cette littérature, c'est son rôle éminemment éducateur, rôle qui fut celui de la religion [2]. » Il y a beaucoup de fatuité dans ces prétentions. Mais la fougue avec laquelle elles sont étalées surprend davantage encore de la part de ce jeune homme si raffiné, si pâle, si exsangue, si malade. Comme on devine alors que cette faiblesse est attitude arrêtée, apparence concertée pour tromper l'ennemi. Cet épuisé est un nerveux, un lutteur passionné qui n'aura pour ses adversaires ni clémence, ni pitié, ni déférence. Il fait partie d'une « bande de requins » qui s'attaque à tout : gloires de l'Académie et mousquetaires de la presse. Il sait que le scandale est une réclame et qu'en littérature un ennemi vaut mieux que cent amis, car il rompt

1. Cf. A. Baju, *les Décadents et la vie* (*Le Décadent*, 3e année, n° 5). — Cf. A. Baju, *le Monde et les Décadents* (*Le Décadent*, 15-20 juin, 1888).

2. Cf. A. Baju, *Caractéristique des Décadents* (*Le Décadent*, 1-15 octobre 1888).

contre vous la conspiration du silence. On l'a représenté, lui décadent, comme un incapable, abruti par les pires déliquescences et profondément détaché des intérêts de ce monde. Il vous répond en se jetant à corps perdu dans la mêlée ; il reçoit des coups, il en porte avec une âpreté singulière et pour le dire admirable. Il bataille en soldat courageux et convaincu. Il n'a ni trêve, ni merci. Il veut la victoire et il la mérite par des efforts surhumains.

6. Rien n'est en effet plus intéressant, rien n'est plus digne d'éloge que la magnifique floraison des revues créées par la jeunesse symboliste. En dépit d'innombrables difficultés matérielles, au milieu d'un déluge de sarcasmes et d'injures, grâce à une activité aussi inlassable que leur foi les symbolistes réussirent à répandre leurs idées. Ils créèrent des journaux qui vécurent peu, mais dont l'histoire fait honneur à leur énergie.

Outre *l'Hydropathe* et *le Chat-Noir*, la jeunesse qui fréquentait les cénacles escrimait avant 1885 dans *l'Étudiant* de Félicien Champsaur, *les Écoles* d'Harry Alis et de Guy Tomel, *le Molière* de Georges Berry, *la Plume* de Jean de la Leude, *la Revue Moderne* d'Harry Alis et de Guy Tomel.

De 1885 à 1895, Remy de Gourmont dans son *Essai de bibliographie*, d'ailleurs incomplet, compte 130 petites revues, où les Jeunes dépensaient libéralement leur activité. Un court aperçu des péripéties traversées par les principaux organes du symbolisme prouvera mieux que tous les dithyrambes l'enthousiasme et l'énergie des novateurs.

Le 9 novembre 1882 parut le premier numéro de *la Nouvelle Rive gauche*, un hebdomadaire de 4 pages in-folio, dont le rédacteur en chef était Léo Trézenik, et le secrétaire de la rédaction Georges Rall. Les bureaux étaient indiqués 63 *bis*, rue du Cardinal-Lemoine. Au numéro 60, le journal change de titre et de domicile. Il devient *Lutèce* et siège 83, rue Vaneau. Ses rédacteurs sont alors Cladel, Verlaine, Rollinat,

Ajalbert, d'Esparbès, Tailhade, Willy, Paul Adam, Rachilde, Dumur, Charles Morice. Moréas y écrit aussi. Mais ses vers et ses proses n'ont encore rien de très symboliste. Les articles insérés par *Lutèce* traduisent surtout l'influence de Baudelaire et de Poe. La plupart ont des titres extraordinaires ou macabres. Le journal est sans doute sympathique aux Jeunes, mais il tient les symbolistes en secrète défaveur. Le numéro 140 du 18 septembre au 5 octobre 1884 contient une étude signée L. T. (Léo Trézenik) contre *Songes*, le meilleur livre de Poictevin. C'est avec une certaine complaisance aussi que le numéro 257, du 3 au 10 octobre, reproduit un article de *l'Autorité* intitulé *Maboulescents*, article véhément dans lequel Moréas, Mallarmé, Poictevin, Ghil, Rimbaud sont traités de fous et où l'on demande pour eux une loge à Charenton. Ce même mois, d'ailleurs, les symbolistes réussissent à provoquer une scission dans la rédaction de *Lutèce*. Les anciens directeurs, Trézenik, Rall, Henry Maugis démissionnent. Le journal transporte son siège 16, boulevard Saint-Germain, et la nouvelle direction fait dans son programme une place plus considérable aux décadents. Henri de Régnier, Ernest Raynaud, Vignier y pénètrent alors. Ils s'y montrent partisans d'une poétique nouvelle sans doute, mais d'où les réformes trop brutales sont exclues. Le journal ne tarde pas du reste à réduire son format et à disparaître.

7. La plupart des rédacteurs passent à la *Revue indépendante* à laquelle travaillaient déjà parallèlement bon nombre d'entre eux. Cette revue, jadis politique, littéraire et artistique, renaissait précisément, avec un programme unique de littérature et d'art, d'un deuxième naufrage. Un jeune politique avait d'abord en effet assumé les frais de l'entreprise. *La Revue indépendante*, alors revue mensuelle de 84 pages in-12, installée au 7 de la rue Médicis, avait pour rédacteur en chef Félix Fénéon et pour principaux collabo-

rateurs Goncourt, Huysmans, Hennique, Céard et Verlaine. Son premier numéro avait paru en mai 1884 et son dernier en avril de l'année suivante. Cette première série de *la Revue indépendante* avait été immédiatement suivie d'une deuxième série, 1er mai 1885, portant même direction, même adresse et même programme. Elle devenait bi-mensuelle avec 32 pages in-18. Les symbolistes qui, dans la première série, s'effaçaient devant les naturalistes attardés, devinrent prédominants dans la deuxième, sous l'effort de Teodor de Wyzeva que s'était adjoint le rédacteur en chef. Cette orientation plus nette de la revue n'empêcha pas des remaniements assez rapides. Une troisième série commença bientôt. La revue n'allait plus s'occuper que de littérature et d'art. Elle se transportait vers les hauteurs de Montmartre, 79, rue Blanche. M. Édouard Dujardin en prenait la direction, avec Gustave Kahn comme principal collaborateur. Les autres rédacteurs étaient Wyzeva, Fourcaud, Huysmans, Céard, Mallarmé, Laforgue, Barbey d'Aurevilly, Bourget, Paul Adam, Fénéon, Villiers de l'Isle-Adam, Georges Moore, Henri de Régnier, Verlaine. La revue redevenait mensuelle, mais élevait son format à 180 pages in-12. Le premier numéro parut le mardi 2 novembre. C'était le jour des Morts, jour symbolique d'assez mauvais présage pour l'avenir de la revue. Elle tint cependant assez longtemps la tête du mouvement symboliste. Sa quatrième transformation ne date en effet que de janvier 1889, avec François de Nion. Elle n'achève de mourir que dans sa cinquième série, dès juillet 1895, sous la direction de la comtesse d'Izam Freissinet.

M Édouard Dujardin qui avait rendu *la Revue indépendante* « indépendante non moins des traditions académiques que des vaines agitations décadentes » avait d'ailleurs fait l'apprentissage du prosélytisme symboliste dans une autre feuille qu'il avait fondée en février 1885, *la Revue wagnérienne*, publication mensuelle de 32 pages in-8° où en

compagnie de Villiers de l'Isle-Adam, Mendès, Fourcaud, Wilder, Wyzeva, Rod, Wagner, il avait tenté, non sans succès, de faire pénétrer dans le public les principes généraux de l'esthétique wagnérienne. Après la disparition de cette revue (1887), il n'avait dirigé la troisième série de *la Revue indépendante* que pour sauver le symbolisme « des naïvetés diaboliques » au milieu desquelles, un journal, au début audacieusement dévoué aux théories des jeunes, finissait par noyer la nouvelle école.

8. Il s'agit du *Décadent* dont le directeur était Anatole Baju. Originaire de la Creuse, le directeur de cet hebdomadaire, à son origine de 4 pages in-folio, était instituteur à l'école laïque de Saint-Denis. Actif, débrouillard et suffisant, il était l'homme qui convenait pour un journal d'avant-garde. On décida de lui confier la destinée du *Décadent*. Voici en quels termes un peu emphatiques il expose les raisons qui nécessitaient la création du *Décadent* : « Dans un but d'universalisation du beau, pour la première fois peut-être, prenant en pitié l'aberration des masses, nous avons daigné mettre à la portée du public une feuille qui fût comme le sanctuaire de l'art : *le Décadent*, sans abdiquer pourtant les hautes prérogatives du sacerdoce dont nous avons conscience. Eh bien ! l'épreuve honorable pour notre dévouement est la plus éclatante affirmation de l'impossibilité matérielle, manifeste, patente, de rompre jamais l'invincible attraction de la boue sur la prunelle des foules. Nous avons l'orgueil d'avoir vu notre tentative circonscrite au monde intellectuel, d'avoir plané si haut que le reste de l'humanité ne nous a pas compris, n'a guère pu que nous apercevoir [1]. » Ce n'était pourtant pas l'énergie qui manquait ni à son directeur ni à ses rédacteurs. Tous surmontaient les difficultés avec un admirable entrain; il suffit d'écouter M. Baju narrer l'invrai-

1. Anatole Baju, *l'École décadente*. Paris, Vanier, 1887.

semblable histoire de la fondation du *Décadent* : « Depuis quelque temps, écrit-il, les chroniqueurs parisiens désignaient ironiquement les écrivains de la nouvelle école du sobriquet de *Décadents*. Pour éviter les mauvais propos que ce mot peu privilégié pouvait faire naître à notre égard, nous avons préféré pour en finir le prendre pour drapeau. Chacun de nous fut enchanté de cette façon de tourner les obstacles et l'on ne songea plus qu'à se mettre à l'œuvre. L'entreprise ne manquait pas de charmes, mais elle était hérissée de difficultés nouvelles et non prévues. Ni le courage ni l'initiative ne nous manquaient : il n'y a que l'argent qui nous ait fait défaut. Au premier appel de nos amis, la copie du premier numéro fut vite trouvée. C'est alors que nous avons acquis la certitude qu'il ne suffit pas d'avoir des collaborateurs pour faire paraître un journal, même littéraire, il faut surtout un imprimeur... Enfin aucune providence ne nous venant en aide, j'achetai quelques kilos de caractères et une presse à bras. Je hissai le tout dans ma chambre de la rue Lamartine (numéro 5 *bis*) au 6e étage, morceau par morceau, à l'insu du concierge qui n'eût pas souffert dans la maison l'établissement d'une imprimerie clandestine. Chacun s'y prêta un peu et tout fut fait dans la nuit. Mais le lendemain, j'étais l'objet d'une surveillance active de la part de tous les locataires. On m'avait vu porter des choses que je dissimulais. Tout le monde me regardait avec un visage sinistre : on a du croire que je faisais un commerce interlope, peu rassurant pour la sécurité de l'immeuble... Je parvins à calmer toutes les inquiétudes et au bout de quelques jours le roulis du *Décadent* était passé dans les coutumes de la maison... Nos premiers numéros ne sont pas venus sans effort. Ce qui nous a toujours gêné, c'est l'insuffisance des caractères. Souvent une sorte de lettres manquait. Une fois, la casse des *a* était presque vide et nous avions encore à composer un article de plus de 60 lignes. Pour cela nous fumes obligés de chercher des

synonymes à presque tous les mots où il y avait des *a*. Malgré ces inconvénients le premier numéro du *Décadent* put paraître le 10 avril 1886[1]. » — « En quinze jours, ajoute le narrateur, il fut connu du Tout-Paris intellectuel. Le tirage devint vite insuffisant et il fallut avoir recours à une grande imprimerie. » Cependant dès le numéro 36, *le Décadent* devient bi-mensuel, adopte le format in-16 et se transforme en petite revue à couverture le plus souvent jaunâtre. Les rédacteurs du *Décadent* étaient alors : Paul Verlaine, Maurice du Plessys, Laurent Tailhade, Léo d'Arkaï, Albert Aurier, Ernest Raynaud, Jean Lorrain, F.-A. Cazals, Boyer d'Agen, Louis Pilate de Brinn'Gaubast, Jules Renard, Arthur Rimbaud. Baju tente un instant de s'adjoindre Gustave Kahn et ses amis, qui viennent de fonder *la Vogue*. Gustave Kahn accepta la proposition qui lui était faite, « à la condition expresse que certains des collaborateurs ordinaires du *Décadent* en seraient exclus ». Aux yeux de Gustave Kahn ces écrivains avaient le grave défaut de faire de la littérature un commerce. Baju parut consentir à ces exigences. Le numéro 25 du *Décadent* fut à peu près entièrement rédigé par la rédaction de *la Vogue*. Mais au numéro suivant, Baju crut devoir ramener les personnalités évincées et les écrivains de *la Vogue* se retirèrent. Gustave Kahn eut même le dessein d'affaiblir *le Décadent*. Dans ce but avec les capitaux de la maison Tresse et de la maison Soirat, il avait créé un journal à deux sous, *le Symboliste*, dont voici la curieuse entête :

1. Anatole Baju, *l'École décadente*. Paris, Vanier, 1887.

LE SYMBOLISTE

Journal hebdomadaire paraissant le Jeudi

GUSTAVE KAHN Directeur	JEAN MORÉAS Rédacteur en Chef	PAUL ADAM Secrétaire de la Rédaction

On s'abonne chez M. SOIRAT, rue Montmartre, 146
où les Bureaux

Cet in-folio s'imprimait sur trois colonnes, au fond de Vaugirard, par les soins d'un « vieux communard ami». Il partit tout de suite en guerre contre *le Décadent*. Mais son succès fut de courte durée. Il n'eut que quatre numéros. *Le Décadent* et lui s'étaient du reste porté des coups mortels. *Le Symboliste* s'évanouit le premier, mais son rival affaibli n'eut plus qu'une existence médiocre et une importance relative. Gustave Kahn allait prendre sa revanche avec *la Vogue* qui, sous sa direction, allait devenir l'organe officiel des symbolistes.

9. En attendant, ceux-ci se refugièrent à *la Cravache*. Georges Lecomte venait de dénicher ce petit journal dans une cour de la rue d'Aboukir au moment même où l'obscure hebdomadaire se trouvait manquer de rédacteurs. L'imprimeur accepta le concours des symbolistes. Ils purent chaque samedi insérer dans sa feuille leurs vers et leur prose. Ils avaient le droit de remplir à leur convenance les trois premières pages du journal. Quant à la quatrième, ils devaient l'abandonner en entier à certain bulletin financier. Jean Moréas, Gustave Kahn, Retté, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Verlaine, Verhaeren, Huysmans, Hennique, Paul Adam, Félix Fénéon, les frères Rosny, Edmond Couturier, Charles Morice acceptèrent cette combinaison et portèrent, quand ils eurent le temps, celui-ci des poèmes, celui-là des notes d'art, un troisième un chapitre de roman. La rédaction était irrégulière. Il y avait des jours où la copie abondait

au point de pouvoir combler trois numéros. Il y en avait d'autres où elle faisait absolument défaut. Aux heures de grave pénurie, on avait recours à un ancien rédacteur de *la Cravache*, un vieux monsieur qui se donnait des allures de savant: Anatole Cerfbeer. Il était l'auteur d'un *Répertoire de la Comédie humaine* et il avait entrepris « en dialecte petit nègre et télégraphique » une monographie des vingt arrondissements de Paris au point de vue de l'archéologie, de l'histoire et de la politique contemporaine. On remplissait les colonnes avec ses élucubrations. Le bonhomme était content et le journal paraissait quand même. Mais le succès se faisait attendre. Malgré la pléiade ambitieuse de ses rédacteurs, *la Cravache* ne se vendait pas. Par dédain de tout ce qui touchait au commerce, les collaborateurs avaient négligé la mise en vente. Les retours de *la Cravache* se chiffraient par des bouillons formidables. Et elle n'avait qu'un unique abonné, lequel versait le montant de son abonnement par amitié pour Fénéon. C'était insuffisant pour soutenir longtemps le zèle de l'imprimeur. Un beau jour il déclara que la littérature des symbolistes « paraissait absurde à sa femme », que les rédacteurs étaient tous d'odieux inconnus et qu'en conséquence, il se refusait à continuer sa publication. Le symbolisme ne dut son salut qu'à la sollicitude de Kahn et au coup d'État qu'il venait de faire à *la Vogue*.

10. Au début de l'année 1886, Leo d'Orfer, assisté de Gustave Kahn, comme secrétaire de rédaction, avait en effet fondé une revue au titre audacieux : *la Vogue*. Il avait découvert un éditeur, M. Barbou, qui venait de quitter la province pour s'installer libraire à Paris. Il avait acquis, 41, rue des Écoles, un fonds de papeterie qu'il espérait transformer plus tard en puissante maison d'édition. Bien qu'il eût des idées fort provinciales, il prétendait n'être et ne vouloir être qu'un éditeur d'œuvres d'art, aux idées hautaines, au style magnifique.

C'est pourquoi il avait accepté d'éditer *la Vogue*, un hebdomadaire qui devait commencer la réalisation de cette ambition. Le titre de la revue avait été trouvé par d'Orfer. Mais il ne plut pas également à tous les collaborateurs. Mallarmé consulté fit la grimace. Il eût préféré un titre jadis caressé par Kahn, *le Priape* « titre, assurait-il, dont l'invention est enorgueillissante ». Laforgue y avait vu un défi au hasard et s'était effrayé de la vanité prétentieuse qu'il révélait. Il avait envoyé comme correctif indispensable cette épigraphe : *Vogue la galère*, que les rédacteurs adoptèrent à l'unanimité. Pour l'impression de la couverture et dans le but de frapper l'attention du public, on avait fait choix de caractères typographiques d'un genre nouveau, de lettres style gothique, qui, au dire de Charles Henry, étaient à la fois fantaisistes et raisonnées, le dernier mot de l'esthétique en matière d'impression. Pour le premier numéro, il convenait d'avoir des collaborateurs dont le nom même fût un programme. On fut trouver Mallarmé. « Debout contre son poêle de faïence, le maître choisit avec les rédacteurs des poèmes en prose dans son écrin », mais, à la réflexion, Gustave Kahn préféra aux vers du poète une page rare alors introuvable*le* : *Phénomène futur*. Puis on fut quérir Verlaine. Il habitait alors cour Saint-François, sous le chemin de fer qui va de la Bastille à Vincennes, une modeste chambre. Pour y accéder, il fallait passer dans la boutique du propriétaire, un honnête marchand de vin. C'est dans la salle du café que Verlaine reçut ses visiteurs. Il accepta de collaborer avec d'autant plus de plaisir que dans leur admiration généreuse les rédacteurs lui avaient offert de rétribuer sa copie. Pendant deux mois Verlaine put toucher quelque argent, bien peu de chose, de *la Vogue*. « D'ailleurs, ajoute Gustave Kahn, il n'en touchait alors que là. » Jules Laforgue, à cette époque en Allemagne, lecteur de l'impératrice Augusta, envoya des poésies. Du reste, collaborateur très régulier, il faisait parvenir à la revue ses moralités légendaires par plis recom-

mandés et cachetés, en d'immenses enveloppes sur lesquelles s'alignaient des files de timbres allemands à l'effigie de Guillaume. Malheureusement, ses poèmes arrivèrent trop tard pour paraître dans le premier fascicule. A leur place Charles Henry donna un poème en prose et un dessin. Le premier numéro put enfin paraître le 11 avril 1886, avec ce sommaire imprimé sur couverture jaune claire :

I. — Stéphane Mallarmé : *Pages oubliées.*
II. — Paul Verlaine: *Écrit en 1875.*
III. — Villiers de l'Isle-Adam: *Souvenirs occultes.*
IV. — Arthur Rimbaud: *Les Premières Communions.*
V. — Léon d'Orfer: *Médailles. Paul Bourget.*
VI. — Charles Henry: *Vision.*
VII. — Gustave Kahn: *Nocturne.*
Courrier social. Musique. Livres. Curiosités. La Queue.

Il était signé: L'éditeur-gérant: J. Barbou ; le gérant : H. Mayence. Il comprenait 36 pages in-18 et se vendait 0 fr. 50. Malgré la valeur des rédacteurs, ce premier numéro n'eut aucun succès et ceux qui suivirent ne parvinrent pas à forcer l'attention. Au bout de cinq semaines, M. Barbou renonça à toutes ses ambitions d'éditeur et reprit le chemin de sa province. Devant cet échec, Léo d'Orfer émit une idée qui devait assurer la prospérité commerciale de l'entreprise. Sans doute la revue garderait seule le privilège d'imprimer les vraies œuvres d'art de la rédaction, mais il proposait de lui adjoindre un supplément qui insérerait avec bienveillance les productions littéraires de l'abonné et des amis. Gustave Kahn se rebiffa contre cette prétention. Il avait assez fait de sacrifices matériels pour ne pas voir sombrer le symbolisme dans le déluge de la poésie anonyme ; il menaça de démissionner. Comme il était à peu près seul à pouvoir garantir les frais de la revue, Léo d'Orfer dut céder. Le départ de M. Barbou servit de prétexte à une séparation

définitive; Gustave Kahn resta le seul maître de *la Vogue*. Deux semaines après, il réussissait à faire reparaître la revue dans une note plus conforme à l'idéal qu'il poursuivait. Le public ne faisait toujours pas grand accueil à *la Vogue*. La revue menaçait de devenir intermittente. Le numéro 5 avait paru le 13 mai 1886; le numéro 6 attendit le 29 mai. Pour un hebdomaire, c'était un loisir d'assez triste augure. Gustave Kahn ne pouvait d'ailleurs suffire à tout. Il eut la bonne fortune d'enrôler parmi ses collaborateurs Félix Fenéon, actif et enthousiaste, qui assuma la responsabilité du travail matériel, composition, correction d'épreuves, tirage et mise en vente. Il accepta en outre la rubrique critique d'art et y débuta dans le numéro 8 du 13 au 20 juin 1885 avec un article sur les impressionistes. Dès lors, *la Vogue* prit un caractère moins bohème, elle parut régulièrement le dimanche et si son tirage n'était pas important, elle donnait l'illusion d'une certaine puissance. Ses rédacteurs étaient alors Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Charles Henry, Paul Adam, Jean Moréas, Jean Ajalbert. Mathias Morhardt, Charles Vignier, Charles Morice, Camille de Sainte-Croix, Francis Poictevin, Édouard Dubus, Laurent Tailhade. Albert Mockel et Émile Verhaeren. C'est elle qui publia pour la première fois les plus curieux morceaux de Rimbaud : *les Illuminations* et *Une Saison en Enfer*. Par malheur, le public ne mordait pas du tout à cette littérature. Les charges devinrent si lourdes à supporter qu'on décida de suspendre la revue. *La Vogue* fut donc provisoirement mise en sommeil.

Elle fut reveillée en 1889 par les soins d'Adolphe Retté. Ce poète avait pour ami un commis-rédacteur au sous-secrétariat des Postes et Télégraphes, Michelis di Rienzi, qui s'occupait d'occultisme. Ce jeune fonctionnaire avait fait la connaissance d'un imprimeur également féru de magie qu'il appelait en style d'initié Arcturus. Il s'était laissé dire que cet imprimeur sacrifierait volontiers quelque argent pour éditer une publication de genre ésotérique. M. di Rienzi

remit à Retté une lettre de recommandation pour le commerçant cabaliste et le poète s'en fut au Marais, non loin de la place des Vosges où logeait le sauveur. Il dut persuader à l'imprimeur que le symbolisme avait plus d'un point de contact avec le spiritisme et autres arts cabalistiques. Arcturus hésita longtemps ; enfin il demanda un court délai pour avoir le loisir de consulter sur la question son démon familier. La réponse des esprits fut favorable à la jeune école poétique. Le lendemain Retté apprit, avec quelle joie ! qu'Arcturus consentait à éditer les symbolistes et même qu'il les imprimerait en caractères elzévirs tout neufs. Gustave Kahn, Paul Adam, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Félix Fénéon, Albert Saint-Paul, Adolphe Retté, Jean Thorel, Georges Vanor, Maurice de Fleury, Bernard Lazare, Jean Schmitt se rejoignirent pour constituer la rédaction de cette nouvelle *Vogue*. Le premier numéro parut en juillet 1889. Il comprenait 96 pages in-16. Gustave Kahn s'était adjugé la critique littéraire ; les autres apportaient des contes, des nouvelles, des poésies, des études d'esthétique, des essais de philosophie. On avait inauguré une rubrique spéciale, *Notes* et *Notules*, où sous une forme humoristique, les rédacteurs décochaient à leurs adversaires, des entrefilets d'une causticité violemment condensée. Tout de suite des différends assez graves surgirent entre les rédacteurs même de *la Vogue*. Gustave Kahn et Vielé-Griffin prétendaient tous deux au titre de chefs d'école. L'un et l'autre, ils réclamaient pour leurs articles la première place. Retté fit trancher la question par un vote des rédacteurs ; à chaque numéro on tirerait au sort l'ordre dans lequel seraient rangés les articles des deux compétiteurs. La décision n'eut d'ailleurs pas à être appliquée. La revue en était à son troisième numéro, celui de septembre ; lorsque Retté vint à l'imprimerie porter le manuscrit du numéro d'octobre, le magasin était fermé. Arcturus avait déposé son bilan et voguait vers les rives ensoleillées de l'Égypte. *La Vogue* n'avait que 27 abonnés.

Elle ne pouvait tenter de vivre avec ces faibles moyens ; elle s'endormit une seconde fois. Tristan Klingsor et Henry Degron la ressuscitèrent de nouveau en janvier 1899. Elle était encore mensuelle et ses numéros comptaiènt 72 pages in-18 ; Mais la troisième *Vogue* n'avait pas plus de santé que ses deux aînées. Elle mourut, de bonne mort cette fois, en 1902 [1].

Aux jours éphémères où florissait la deuxième *Vogue*, Henri Gauthier-Villars (Willy) avait écrit dans *Art et Critique* un article railleur sur *Joies*, le recueil de poèmes de Vielé-Griffin. *La Vogue* avait, en réponse, inséré une notule plus aigre que douce. Jean Jullien qui dirigeait *Art et Critique* après l'avoir installé dans un rez-de-chaussée de la rue des Canettes, écrivit à Retté, secrétaire de *la Vogue*, une lettre spirituelle où il protestait de l'indépendance absolue de sa revue. Pour mettre un terme à ces critiques réciproques, il offrait aux rédacteurs de *la Vogue* de collaborer à sa feuille. La proposition était curieuse, venant d'un organe alors dévoué aux idées du théâtre Antoine. Cependant il fallait ménager la bonne volonté du directeur. Retté lui rendit visite. Il fut par lui très bien reçu. Les meilleures relations s'établirent. Au départ d'Arcturus, *Art et Critique* servit les abonnés de *la Vogue*. Kahn, Vielé-Griffin, Retté y firent des articles sensationnels sans pourtant réussir à guérir *Art et Critique* de la langueur qui doucement la conduisait à la mort.

11. Mais le symbolisme avait passé le temps des épreuves. A côté de ces revues, qui furent les asiles successifs de son état-major, le symbolisme avait vu surgir maintes autres publications qui toutes s'appliquaient à la divulgation des nouvelles théories. C'étaient en Belgique, *l'Art Moderne* (1881), *la Basoche* (1884-1886), *la Pléiade* qui en novembre 1890 se fusionne avec *la Jeune Belgique* (1881) sous la direc-

1. Cf. Adolphe Retté, *le Symbolisme*.

tion de l'éditeur Lacomblez, enfin et surtout *la Wallonie* (1886-1893) une revue mensuelle de 32 à 64 pages petit in-8°, fondée à Liége, rue Saint-Adalbert, 8, par Albert Mockel. C'étaient à Paris *le Carcan politique et littéraire* de Paul Adam, *la Revue contemporaine* d'Édouard Rod, *le Moderniste* (1886), *le Scapin* (1886), *les Écrits pour l'Art*, fondés par Gaston Dubédat en 1887, qui s'arrêtent après 7 numéros pour reprendre le 15 novembre 1888, grâce à la générosité de Stuart Merrill, les théories de René Ghil, *les Entretiens politiques et littéraires* de Paul Adam, Vielé-Griffin et de Régnier (1890)[1]. Privé de ses principaux organes, le symbolisme eût donc, grâce à la foule des petites revues, échappé à l'oubli. Mais il s'était fondé de fortes revues où il allait trouver le plus large accueil et mériter la plus grande faveur du public. Léon Deschamps avait lancé *la Plume* (1889-1904) et organisé sous sa direction d'ailleurs extrêmement éclectique, des soirées d'art où les symbolistes connurent plus d'un triomphe. Alexandre Natanson dirigeait *la Revue blanche* (1891-1903) dont les éditions révélèrent au grand public une bonne partie des auteurs en vogue aujourd'hui. Henri Mazel créait *l'Ermitage*, une revue mensuelle de 64 pages in-8° où se faisaient remarquer Retté et René Boylesve (alors René Tardivaux), et qui après bien des vicissitudes, affirme encore actuellement sa vitalité. Il y avait enfin *la Pléiade*. La destinée de cette revue vaut qu'on s'y arrête. C'est d'elle qu'est sorti l'unique organe du symbolisme qui puisse aujourd'hui rivaliser avec les plus puissantes revues de la littérature contemporaine, *la Revue de Paris* et *la Revue des Deux-Mondes*. Ephraïm Mikhaël eut l'idée de cette publication. Il soumit son projet à Ajalbert, Darzens, Mooris Maeterlinck, René Ghil, Quillard, Pol Roux, au café, certain

1. Cf. sur ces revues, *Petites revues*, par F. Champsaur, dans *l'Événement*, 5 novembre 1886; *les Jeunes revues*, par A. Vallette, dans *l'Écho de Paris*, 1893, août 13, 20 et 27, septembre 3, 10, et 27; etc., etc.

soir de Noël, le 25 décembre 1885[1]. On discuta longtemps sur le titre à choisir. On proposa l'Arche d'Alliance, le Symbole, le Tabernacle, puis enfin *la Pléiade*, qui fut accepté. Rodolphe Darzens fut nommé directeur et la revue parut le 1er mars 1886 sur 32 pages in-8° avec promesse de reparaître tous les mois. Son premier fascicule souleva les huées de la presse. Un chroniqueur osa écrire que les collaborateurs, et particulièrement le poète Ephraïm Mikhaël, « prenaient le chemin de l'Institut en passant par Bicêtre[2] ». Les rédacteurs assagis par cette douche préférèrent se séparer. La première *Pléiade* en resta au numéro 1. Elle reprit le 15 avril 1889 avec Louis Pilate de Brinn' Gaubast comme rédacteur en chef, Aurier, Barrès, Dumur, Esparbès, Rachilde, Vielé-Griffin, Quillard, de Régnier, Mikhaël, Tailhade, Vallette comme collaborateurs. Après le cinquième numéro la nouvelle *Pléiade* se transforme encore : elle prend le titre de *Mercure de France*. Un administrateur habile, Vallette, en assume la direction. Il fait passer la revue de 32 pages à 300 pages, y ajoute un service d'édition et rassemblant toutes les cohortes de la nouvelle esthétique, fait du *Mercure de France* la maison solide et respectée du symbolisme.

12. L'abondance même de ces publications, leur variété, leur importance indique assez que le symbolisme n'était pas un mouvement unitaire et que les distinctions s'affirmaient de plus en plus dans les rangs de la jeune armée poétique. La floraison de cette petite presse était le signe de la prospérité des écoles. Dans la période de pleine activité du symbolisme, elles se ramenaient à quatre groupes à peu près délimités : c'étaient d'abord les Décadents auxquels présidait Verlaine. Ils défendaient le décadisme et non l'idée de

1. Cf. *la Gloire du Verbe*, par Pierre Quillard.
2. Cf. *Flégrea*, 5 mars 1901. — Van Bever, *Notes pour servir à l'histoire de la poésie contemporaine*.

décadence. Leur programme pouvait ainsi se définir : « Décadents désigne un groupe de jeunes écrivains écœurés du naturalisme et cherchant la rénovation de l'art. A la vérification plate et monotone des parnassiens, ils ont substitué une poésie vibrante et sonore où l'on sent passer des frissons de vie. Ils ont supprimé tout le verbiage des vieilles littératures au profit de la sensation et de l'idée. Leurs livres sont des quintessences. Être décadent, c'est être sceptique, c'est accepter tous les progrès de la civilisation[1]. »

Le groupe réunissait les noms de Paul Verlaine, Anatole Baju, Maurice Du Plessys, Laurent Tailhade, Leo d'Arkaï, Albert Aurier, Ernest Raynaud, Jean Lorrain, F. A. Cazals, Boyer d'Agen, Louis Pilate de Brinn' Gaubast, Jules Renard et Arthur Rimbaud (dans ses œuvres apocryphes fabriquées par Tailhade, Du Plessys et Raynaud).

De ce cénacle se sont évadés vers 1886 les Symbolistes, avec un programme moins élastique, plus conforme aux théories générales de Mallarmé ou de Jean Moréas. Il est assez difficile de faire ici un classement exact. Au banquet offert à Moréas, après la publication de son *Pèlerin passionné*, l'enthousiasme paraissait avoir converti d'un coup à la nouvelle esthétique toute la poésie française. Il n'y avait alors que des symbolistes. Ceux-là même approuvaient et applaudissaient qui plus tard devaient se séparer avec éclat. Le caractère symboliste n'est vraiment avoué à cette époque que par Moréas, Gustave Kahn, Paul Adam, Charles Vignier, Jules Laforgue, Théodore de Wyzeva, Henri de Régnier, Vielé-Griffin.

La même année 1886 vit la formation d'un nouveau cénacle, l'École symbolique et harmoniste, avec René Ghil, Stuart Merrill, Charles Morice, Victor Margueritte, Louis Le Cardonnel, Ephraïm Mikhaël, Rodolphe Darzens, Pierre Quil-

1. A. Baju, *Décadents et Symbolistes* (*Le Décadent*, 15-30 novembre 1888).

lard, Léo d'Orfer. Le 15 novembre 1888, *les Écrits pour l'Art* organe de ce groupe, publiait un manifeste qui transformait l'école symbolique et harmoniste en groupe philosophico-instrumentiste. Les principaux adeptes étaient : Achille Delaroche, René Ghil, Georges Knopff, Stuart Merrill, Albert Mockel, Albert Saint-Paul, Mario Varvara, Émile Verhaeren, Vincenzo Lombardi. En 1893, étaient membres du groupe : Marcel Batillat, Mary Beer, Alexandre Bourson, Eugenio de Castro, J. Clozel, Henri Corbel, Edmond Cros, Gaston et Jules Couturat, Pierre Devoluy, Auguste Gaud, René Ghil, Georges Knopff. Albert Lantoine, V.-Émm.-C. Lombardi, D. Maysonnier, Paul Page, Jean Philibert, Jacques Renaud, Paul Souchon, Eugène Thébault, Mario Varvara, Franck Vincent et généralement tous les abonnés *des Écrits pour l'Art.*

Les exagérations du journal *le Décadent* et la virulence d'une certaine presse qui s'obstinait à traiter les symbolistes de pseudo-décadents sans autre originalité qu'un goût furieux pour les innovations excentriques, amenèrent une scission parmi les symbolistes. Jean Moréas se retira publiquement. Par un manifeste inséré dans *le Figaro* du 14 septembre 1891, il fondait *l'École romane française.* Il en était le chef et imposait à ses amis une discipline étroite, afin de maintenir sans alliage les principes de l'école. Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud et le critique Charles Maurras, furent ses seuls disciples. L'école se déclara fermée à tout néophyte. Moréas se mit en silence à préparer une refonte du *Pèlerin passionné* et Maurice du Plessys, à parachever son *Premier livre pastoral.* La firme de l'école était une Minerve. On ne l'accordait qu'après scrupuleux examen aux ouvrages les plus conformes au principe de l'Académie romane, « le principe gréco-latin qui florit aux XIe, XIIe et XIIIe siècles avec nos trouvères, au XVIe avec Ronsard et son école, au XVIIe avec Racine et Lafontaine[1] ».

1. Sur ces écoles, cf. *Revue encyclopédique*, 1893, n° 50, t. III : *la*

Ce serait pourtant pécher par défaut que d'adopter à la lettre cettte classification des symbolistes. Sans doute il y a plus de clarté à répartir ainsi les nouveaux poètes, mais il ne faut pas oublier que cette division en groupes a eu plus d'utilité pratique que théorique. Les écrivains, qui à de certaines dates ont laissé leur nom figurer dans telle ou telle école. accordaient plus à l'amitié ou aux nécessités de l'heure présente qu'au principe même d'une esthétique définie. Ils soutenaient de leur influence un mouvement qui, d'assez loin parfois, contribuait au triomphe de leurs propres idées. De là, parmi les membres d'un même groupe, des divergences considérables, des contradictions ouvertes, des critiques catégoriques. D'après *la Wallonie*[1], les symbolistes ne se diviseraient quen deux fractions : Les mélodistes avec Verlaine, Laforgue, Corbière, Kahn ; les harmonistes avec les rédacteurs *des Écrits pour l'Art*. Tout dépend du point de vue auquel on se place et comme il y a en symbolisme infiniment de points de vue, suivant qu'on envisage la philosophie, la métrique, la syntaxe ou la langue du poète, il y a infiniment de catégories. En dépit des cénacles dont l'existence est indéniable, il est patent que les groupements n'ont eu pour les poètes qu'un intérêt de combat. Ils ont été un agent de succès, en donnant à un idéal commun cette puissance de cohésion indispensable pour forcer l'attention. En dehors de cet avantage tactique, les écoles n'ont jamais étouffé le tempérament du poète.

L'individualisme est au fond le signe essentiel du symbolisme. On s'est enrôlé sous une bannière, simplement parce qu'une troupe est toujours plus forte qu'un homme ; mais sortis de la lice, les lutteurs ont repris leurs habitudes et n'ont guère écouté que la voix de leur propre cœur. C'est pourquoi il y a autant de définitions du symbolisme que de

Jeune Littérature, par Léon Deschamps. — *Entretiens politiques et littéraires*, 1890, t. I, p. 137 : Émile Goudeau, *l'Individualisme*.

1. *La Wallonie*, 1887, t. II, p. 237.

symbolistes. Les tendances générales sont semblables ; tous communient dans le même élan d'idéalisme, mais tous ne font pas le même rêve et ne voient pas le but au bout des mêmes routes : « Nous entendons en décadisme, écrit Verlaine [1], une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien « tout à rebours », pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné, si l'on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes littéraires et autres — ambiantes — cela sans nul exclusivisme et en toute confraternité avouable. » Beaucoup plus tard encore, à une époque où les symbolistes ont parcouru leur carrière plus qu'à moitié, Adolphe Retté précise en disant : « Si l'on interrogeait séparément des poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés. Aucun de nos confrères ne nous démentira à cet égard. Pour nous, nous ne considérons le terme de symbolisme que comme une étiquette désignant les poètes idéalistes de notre génération. C'est une épithète commode et rien de plus [2] . » Les écoles ont donc existé et l'historien doit les mentionner sans oublier qu'elles ne constituent pas des limites infranchissables à son investigation. La floraison parallèle ou successive des cercles, la multiplicité des revues, l'éclosion d'écoles par voie de division plutôt que par voie de création spontanée, laissent assez deviner le caractère d'opportunité des uns et des autres. L'unité du symbolisme n'est qu'une unité d'idéal, nullement une unité de méthode !

1. Paul Verlaine, *le Décadent*, 1-15 janvier 1888.
2. Adolphe Retté, *Écoles* (*La Plume*, n° 68, 15 février 1892.)

II

LE SYMBOLISME ET LA PRESSE[1]

Le Chemin de croix des Symbolistes. — 1. « Le Gil Blas »: Paul Arène. — 2. « La Justice » : Sutter-Laumann. — 3. « Le Temps »: Paul Bourde. — 4. « Le XIXe siècle »: Jean Moréas. — 5. « La France libre » : André Vervoort. — 6. « Le Figaro »: La Bruyère.— 7. « La France libre »: Paul d'Armon. — 8. Supplément du Figaro: Jean Moréas. — 9. « La Justice »: Sutter-Laumann. — 10. « Le Temps »: Anatole France. — 11. « Le Symboliste »: Jean Moréas, Paul Adam. — 12. « L'Événement » : Paul de Bart. — 13. « L'Écho de Paris »: Maxime Boucheron. — 14. « La Nouvelle Revue »: Maurice Peyrot. — 15. « La Revue bleue »: Jules Lemaitre. — 16. « La Revue des Deux-Mondes » : Ferdinand Brunetière. — 17. Les Excuses et les injures de la critique.

C'est précisément cette variété de méthode qui tout d'abord a dérouté la presse. Superficielle et légère, la critique s'est refusée à comprendre qu'on pût par des procédés aussi divers affirmer un idéalisme identique. Habituée à suivre le développement de mouvements nettement définis, romantisme, réalisme, naturalisme, elle conclut que les jeunes n'avaient point de programme unifié et en prit prétexte pour les accuser à la fois d'ignorance et d'incohérence. Elle avait du reste la partie belle. Les efforts des symbolistes, aussi méritoires

1. Peut-être s'étonnera-t-on de la rédaction un peu trop journaliste des analyses de ce chapitre. C'est que, tout en dégageant les principaux griefs formulés contre le symbolisme, j'ai voulu prouver, autrement que par des appréciations personnelles, l'animosité de la presse à l'endroit de la jeune école. Dans ce but, j'ai conservé les expressions et les tournures qui m'ont paru caractériser l'esprit et le style de chaque écrivain; autrement dit, j'ai essayé de condenser les idées de ces divers articles moins dans un résumé que dans un pastiche.

fussent-ils, étaient ignorés du public. Les initiés seuls en pouvaient apprécier l'énergie têtue et le noble désintéressement. Le lecteur bourgeois ouvrait avec appréhension ces revues de format si peu respectable où s'accumulait un si grand nombre de noms inconnus. Il s'effarait devant ces poèmes qui n'étaient pas d'inspiration nationale. Il n'entendait goutte à ces élucubrations trop pâles, à ces mots bizarres, à ces expressions décolorées qui ne flattaient pas son goût de l'honnête et du déjà lu. Décadents! Symbolistes! Ces épithètes ne lui disaient rien qui vaille. Pourquoi? D'abord parce que le lecteur bourgeois n'aime pas les nouveautés, ensuite parce que personne ne connaissait ces promoteurs audacieux d'un art récent. Ces messieurs s'étaient toujours présentés eux-mêmes. Les grands journaux n'avaient jamais parlé d'eux à leurs abonnés. Aucun critique bien pensant ne les avait conduits par l'oreille à l'admiration de ce juge souverain, la foule. Le symbolisme risquait de consumer sa gloire entre les banquettes des petits cénacles, lorsque tout à coup la respectabilité d'un in-18 lui ouvrit les portes de la renommée. Le sauveur, c'est *A. Rebours*, la confession la plus angoissante qui soit sortie de la plume d'un réchappé du naturalisme. Surgissent, aussitôt après, *les Déliquescences* d'Adoré Floupette. Plus encore que le roman d'Huysmans, cet opuscule mit en contact le grand public et les décadents. Après son apparition en librairie, les journaux s'emparèrent en effet du type qu'il avait créé. Il y avait dans le nouveau cénacle de quoi s'amuser et amuser les autres. Les bons confrères firent assaut d'esprit et de méchanceté. Comme il arrive le plus souvent, sous le fouet des injures et la douleur des coups le symbolisme releva la tête. A force d'attaques la presse fortifia celui qu'elle voulait tuer.

1. *Le Gil Blas* du 17 mai 1885 inaugura les attentats de la critique. Paul Arène, assez peu méchant pour les novateurs, mais nullement avare d'éloges à l'adresse des auteurs des

Déliquescences, y contesta seulement aux décadents leur originalité d'attitude : « Voici bientôt deux mille ans, écrit-il, que les jeunes poètes de Rome, décadents sans le savoir, se bourraient de cumin pour avoir une tête fatale et pâle. Maintenant c'est le tour de la morphine. Un nourrisson des Muses qui se respecte doit porter sur lui, au lieu de lyre, une petite seringue de Pravaz. Dans notre temps, avant la guerre, nous prenions du haschich. En prenait-on ? Je ne le jurerais pas. Du moins on faisait semblant d'en prendre. Alors comme aujourd'hui, par désir du nouveau, par horreur du plat et du convenu, on se précipitait tête baissée dans l'étrange, rêvant je ne sais quelle poésie subtile, vaporisée, quintessenciée, qui ne ressemblait à aucune autre et faite pour traduire les plus intraduisibles sensations. » Comme preuve, il déclare que lui-même, dans un de ses ouvrages daté de 1868, avait tracé le portrait d'un poète décadent, un certain Bargiban, personnage de pure fantaisie dans lequel il résumait les tendances poétiques de l'époque. Il s'empresse d'ailleurs de conclure en souhaitant aux « imaginaires décadents » une fortune aussi favorable que celle des parnassiens, dont, à cette époque déjà, Bargiban ridiculisait les vers.

2. *La Justice* du 19 juillet 1885 renchérit sur ces appréciations. Sous la signature de M. Sutter-Laumann, elle publia un compte rendu à la fois comique et fielleux des *Déliquescences*. Dès le début de son article, le critique accuse les décadents d'être incompréhensibles pour le commun des mortels et mieux de ne pas toujours se comprendre exactement entre eux. « Cela s'explique, dit-il, quand on sait que ce ne sont pas des idées qu'ils cherchent à exprimer, que leur grand désir est de rendre d'une façon toute matérielle des impressions vagues, inconnues du vulgaire et que les mots de la langue française détournés de leur acception habituelle en ont une toute autre qu'ils ont découverte grâce à de longues et pénibles recherches. » Les auteurs que le public

admire ont le tort d'être d'une déplorable clarté. Les vrais poètes sont ceux que personne ne peut lire *ex abrupto*. Aussi Verlaine et Tristan Corbière, malgré quelques obscurités, sont-ils suspects aux décadents. Néanmoins, les décadents sont dans le vrai. La preuve en est le nombre toujours grossissant de leurs disciples. Il n'y a que « les balourds » pour croire encore que la langue française est simple, lucide, intelligible pour tous, alors qu'elle est singulièrement complexe, « abstruse » et difficile à saisir quand on veut bien se donner la peine de la parler et de l'écrire comme il convient, « c'est-à-dire à la moderne mode décadente, la seule logique, en convenant tout d'abord que les écrivains des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles n'étaient que des polissons ». En résumé l'art décadent n'a rien que de très simple. Il suffit, « avec un peu de bonne volonté, de tirer les mots au sort dans un dictionnaire et, en comptant sur ses doigts le nombre de syllabes nécessaires pour former un vers, on a grande chance d'atteindre la perfection dans le genre ». C'était assez dire que l'art décadent était par excellence un art incohérent et que ses zélateurs étaient des cerveaux un peu faibles.

3. M. Paul Bourde, dans *le Temps*[1], crut nécessaire d'insister davantage sur le caractère singulier des nouveaux poètes. Il leur attribua quelques vices inédits, et, tout en reconnaissant à quelques-uns d'entre eux le mérite d'avoir découvert en poésie des beautés jusqu'alors inconnues, jugea raisonnable d'assimiler le symbolisme à un cas divers de la pathologie littéraire. Après un historique rapide du succès des *Déliquescences* et un coup de patte à Jules Claretie qui n'avait pas craint d'affirmer l'existence d'Adoré Floupette, Paul Bourde, en effet, rappelle les aventures de Verlaine et de Mallarmé au Parnasse, cite les noms et les œuvres des poètes marquants de la nouvelle école et fait ce portrait du

1. 6 août 1885, *les Poètes décadents*.

décadent : « Le trait caractéristique de sa physionomie morale est une aversion déclarée pour la foule considérée comme souverainement stupide et plate. Le poète s'isole pour chercher le précieux, le rare, l'exquis. Sitôt qu'un sentiment est à la veille d'être partagé par un certain nombre de ses semblables, il s'empresse de s'en défaire à la façon des jolies femmes qui abandonnent une toilette dès qu'on la copie. La santé étant essentiellement vulgaire et bonne pour les rustres, il doit être au moins névropathe. » Paul Bourde énumère alors les goûts du décadent tels qu'ils sont indiqués par le préfacier des *Déliquescences* : passion des stupéfiants, amour de l'étrange, du faisandé, du malade, du libertin et du mystique. Pour lui, ce mélange de mysticisme désespéré et de perversité satanique fleure un peu la fumisterie. Le critique aurait donc laissé les décadents « tranquilles dans leur petite église transformée en mauvais lieu », si ces novateurs n'avaient fait du côté du rythme et de la langue des essais dignes d'attention. Les décadents ont continué la révolution entreprise par Victor Hugo. Verlaine a inventé de nouveaux rythmes et de nouvelles strophes. Dans la langue, à l'instar du Baudelaire des *Concordances*, Mallarmé a donné l'exemple d'un système de notations « à faire frémir dans leur tombe les vieux grammairiens » et, en appliquant aux mots les procédés de la transposition, de l'analogie, de la suggestion afin de les rendre vivants, réalisé dans toute sa beauté « le chaos de la langue mise au pilon par l'analogie ». Après quelques échantillons de poésie suggestive, Paul Bourde adressait aux petits journaux décadents : *Lutèce*, *la Minerve*, *la Vie moderne*, des plaisanteries faciles ; il concluait que les décadents représentaient la dernière période de l'infatuation artistique, ce mal qu'on trouvait en germe dans *la Jeune-France* de 1835 et qui après Gautier, Baudelaire et le Parnasse, achevait de détourner le poète de la source des grandes inspirations, pour le rabaisser au rang d'un simple

virtuose. Il ajoutait pourtant que la poésie française était loin d'être décadente. Il en donnait la preuve en dévoilant l'incognito d'Adoré Floupette, c'est-à-dire en révélant Henri Beauclair, un débutant « qui promettait » et Gabriel Vicaire, le robuste poète des *Émaux Bressans*.

4. En réponse à l'article de Paul Bourde, Moréas tente aussitôt dans *le XIXe siècle*[1] de réfuter les principales et les plus graves assertions du critique. Et d'abord, il défend les décadents d'être des morphinomanes, amateurs de maladies et de sacrilèges : « Que M. Bourde se rassure, déclare-t-il ; les décadents se soucient fort peu de baiser les lèvres blêmes de la déesse morphine ; ils n'ont pas encore grignoté des fœtus sanglants ; ils préfèrent boire dans des verres à pattes plutôt que dans le crâne de leur mère-grand et ils ont l'habitude de travailler pendant les sombres nuits d'hiver et non pas de prendre accointance avec le diable pour proférer, pendant le sabbat, d'abominables blasphèmes en remuant des queues rouges et de hideuses têtes de bœuf, d'âne, de porc ou de cheval. Ce sont là de stupéfiants canards. » Il avoue que les décadents descendent de Baudelaire, de Vigny, qu'ils cherchent dans leur art le pur concept et l'éternel symbole tel que l'a défini Poe, qu'ils sont mélancoliques à la manière de tous les grands poètes du passé et que leur obscurité est due d'abord « à l'excès dans l'expression du sens qui ne doit être qu'insinué », ensuite à cette incapacité du poète « à pouvoir donner des oreilles aux sourds et des yeux aux aveugles ». Il confesse que les décadents ont repris et continué la révolution inaugurée par Victor Hugo, que Littré lui-même serait le premier à accueillir les trouvailles de leur style. Les poètes de la nouvelle école sont donc simplement des novateurs en avance sur leur siècle et auxquels l'avenir rendra justice.

5. Le 18 septembre 1885, *la France Libre* entreprit de dou-

1. N° du 11 août 1885.

cher cette ambition. Sous la signature d'André Vervoort, elle publia un portrait très ironique du décadent. Le décadent est, d'après ce journaliste, « un bipède intéressant à étudier, ordinairement blond et dont l'œil a des lueurs vagues. Il sait qu'il existe des omnibus à Paris et que le prix des places est de 0 fr. 30 à l'intérieur et de 0 fr. 15 sur l'impériale. Il est, avant tout, un rêveur qui mange quelquefois, le matin, à midi et à sept heures et demie. Quand il a soif, il boit un bock; même le soir, sans être altéré, il boit plusieurs bocks. Il est vêtu comme la plupart de ses contemporains et il sait faire le nœud de sa cravate. Sa principale occupation consiste à s'ennuyer; il fait aussi des livres, des recueils, des poésies et des romans, mais son but unique est d'écrire des choses que lui seul comprend. En ce qui concerne la description de la nature le décadent est borné : il voit tout violâtre. Il est subventionné par la ville de Nice et ses personnages sont poitrinaires. Les femmes du décadent couchent sur des piles électriques. Elles sont ordinairement jolies, ont des yeux noirs, profonds et voilés, mais elles sont maigres. Le décadent est mystique, superstitieux, spirite. Sa mission est de prouver aux hommes de vingt ans que la vie est une sottise. Il s'est érigé en poète des raffinements bêtes et des exquisités ridicules. C'est un malheureux par persuasion. En résumé, le décadent est un fumiste. »

6. *Le Figaro* du 22 septembre renforça le feu de ces plaisanteries par une eau-forte à La Bruyère qui parut être la consécration du ridicule. Voici dans sa typographie curieuse ce médaillon du décadent.

PHYSIOLOGIE PARISIENNE

Le Décadent

Il est fils du moderniste,
Petit-fils de l'idéaliste,
Neveu de l'impassible,
Arrière-neveu du Parnassien,
Un peu bâtard du Réaliste
Et cousin au douzième degré de l'ancien Romantique.

Le décadent s'est ainsi appelé lui-même pour indiquer à quel niveau il a mené la poésie.

Ne pouvant s'élever, il s'est résigné à demeurer par terre; il y est bien, il s'en vante et voilà pourquoi il est le décadent.

Le décadent est un jeune homme très pâle, maigre, estimé dans certaines brasseries littéraires.

Il n'a aucune personnalité, aucune originalité, mais il appartient à une école spéciale où l'on est convenu d'adopter certains mots et d'user de certaines tournures.

Il prétend procéder de Schopenhauer et de Joseph Delorme avec une pointe de Darwinisme.

Il adopte ces noms parce qu'ils sont baroques et peu compris des bourgeois. Au fond, le décadent ignore lui-même Schopenhauer et n'a jamais étudié Darwin.

Le décadent procède également du bock et de l'absinthe verte.

Le décadent imite de loin la manière de Baudelaire. Il a des désespérances, des dégoûts et des rancœurs.

Son nez est plein de relents,
Ses oreilles remplies de sonnailles d'or ;
Son cœur a des héroïsmes amers.

Le décadent n'a pas d'idées. Il n'en veut pas. Il aime mieux les mots, et quand le mot ne lui vient pas, il l'invente.

C'est au lecteur à comprendre et à mettre des idées sous les mots. Le lecteur s'y refuse généralement. De là, le mépris du décadent pour le lecteur.

Le décadent croit faire neuf. Ce qui laisserait croire qu'il n'a jamais lu *Werther* ni Paul de Kock. Le *Werther* du décadent est en pain d'épice et son Paul de Kock est macabre.

Toutefois le décadent, si bas qu'il a mis la poésie, n'est pas encore le dernier. Il a sous lui un têtard qui commence à s'exhiber

sous le nom de « déliquescents ». C'est le commencement d'une suprême série qui ira des infusés aux putréfiés, en passant par les liquéfiés.

7. Le succès de rire obtenu par cette fantaisie engagea le critique officiel de *la France libre* à reprendre le procès des symbolistes, le 25 septembre et le 2 octobre suivant. A propos des poètes maudits de Verlaine, Paul d'Armon déclare alors que les symbolistes forment un nouveau Parnasse édifié avec des pierres prises « aux énormes monuments » de Leconte de Lisle et aux « petits vide-bouteilles » de François Coppée. De plus, Catulle Mendès leur a prêté un flacon d'opoponax. En effet, « dans cette catégorie étroite de poètes à laquelle s'est accrochée une agrégation de malades, de fous et de farceurs, on s'est occupé d'abord de fabriquer des vers impeccables ». De bonne heure, on a appris à préférer au mot précis le mot sonore, même au risque de faire un contresens ; l'idée a été reléguée au second plan. Puis les élèves ont voulu aller plus loin que leurs maîtres. Emportés par la recherche des vers cadencés et des effets d'harmonie imitative, ils se sont élancés dans des espaces illimités où il est difficile de les suivre sans éprouver une surexcitation cérébrale. Ils ont alors définitivement relegué l'idée à l'arrière-plan. En se traînant dans les fossés et les fondrières, ils se sont enfoncés dans la brume. La poésie est devenue chez eux un instrument purement sensationnel. Les mots sont des notes ou des nuances qui n'ont de valeur que par leurs relations entre elles. Le vers d'ailleurs ne vaut rien s'il n'est pas musical. Le poème doit être une sonate. En se rappelant ces principes de leur art poétique, on peut pénétrer dans le temple étrange où les maudits accomplissent les cérémonies de leur culte, si toutefois l'on prend garde de ne pas s'introduire, par la perte de communication, dans la brasserie, qui y est attenante. Les maudits sont donc peintres ou musiciens, mais pas littérateurs. Là-dessus, Paul d'Armon fait une glose

explicative du *Sonnet des Voyelles* de Rimbaud, de *Musique lointaine* par Moréas, de *Il pleure dans mon cœur* par Verlaine. La musique de Verlaine est, du reste, la plus agréable à entendre. Mais cela ne suffit pas pour excepter le poète de la condamnation « dans laquelle les gens sensés doivent envelopper tous ses amis ». Ces peintres-musiciens ne sont en définitive que des disciples égarés d'Hartmann ; la philosophie de l'inconscient les a conduits à se prosterner à travers mille hallucinations devant la divinité ; mais Brahma est remplacé par le Christ. Les poètes du nouveau Parnasse sont tous catholiques ; en se convertissant, ils ont acquis le sentiment de leur impureté et voilà pourquoi le sadisme sera l'épilogue nécessaire de cette petite agitation artistique.

8. L'année d'après, le 18 septembre 1886. Jean Moréas réussit à glisser dans *le Supplément du Figaro* un manifeste littéraire où, reprenant les idées esquissées dans *le XIXe siècle*, il précise les théories de son école. Le symbolisme, explique-t-il, vient à son heure, car la mort de toute école appelle la naissance d'une école nouvelle. Moréas développe longuement cette idée dans son préambule, propose à nouveau l'étiquette de symbolisme pour désigner les tendances si diverses de l'école présente qu'il faudrait faire remonter par Baudelaire et Vigny jusqu'à Shakespeare, jusqu'aux mystiques, et plus loin encore. Il en vient enfin à tracer les principes généraux de cette poésie. Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, elle cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible qui ne soit pas son but à elle-même. Elle est obscure comme *les Pythiques* de Pindare, *l'Hamlet* de Shakespeare, *la Vita Nuova* de Dante, *le Second Faust* de Gœthe, *la Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Elle réclame pour traduire sa synthèse « un style archétype et complexe, d'impollués vocables », une syntaxe aussi capricieuse que les volutes de la pensée, enfin toutes les combinaisons rythmiques qui peuvent aboutir à un

désordre savamment ordonné. La prose, romans, nouvelles, contes, fantaisies, évolue dans un sens analogue à la poésie. Le roman aurait pour but d'édifier une œuvre de déformation subjective, prouvant ainsi comme la poésie que « l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct ».

9. Ce manifeste provoqua dans la presse une véritable levée de boucliers. M. Sutter-Laumann qui, l'année précédente, avait si correctement ridiculisé les décadents, s'empressa de confirmer son premier jugement et de l'appuyer non sur des plaisanteries, mais sur des aperçus de critique littéraire qui lui paraissaient être l'expression du bon sens et de la vérité. Dans deux feuilletons de *la Justice*[1], il se donna l'attitude d'un censeur impartial et développa les aphorismes d'une sagesse plutôt hostile. M. Sutter-Laumann constate que les décadents ont forcé la redoutable bastille de l'indifférence. Ils ont des journaux, des revues, un éditeur et ils bataillent dur. Qu'y a-t-il donc au fond de cette tentative littéraire qui s'affirme avec tant d'acharnement ? On peut, en effet, plaisanter une fois ou deux, mais il arrive un moment où la chose tournée en dérision exige un examen attentif et non une métamorphose de la plaisanterie en méprisante injure. Ce moment est venu pour la littérature dite décadente. Fumisterie, idiotie, sont des mots bien vite lâchés; ils ne prouvent pas grand'chose en face d'une recherche patiente, hardie, par cela même digne d'intérêt et de respect. Erreur serait le terme exact, le seul à se servir à l'égard des décadents. C'est que M. Sutter-Laumann essaie de démontrer. Il constate d'abord que les décadents ne sont pas d'accord sur la signification du mot qu'ils ont pris pour se désigner.

Les uns au début prenaient le mot dans sa signification ordinaire, la vraie, désirant indiquer par là que la littérature française arrivée à son apogée n'avait plus qu'à redes-

1. 13 et 20 septembre 1886.

cendre, qu'à mourir. Les autres aujourd'hui, en acceptant le mot de décadent comme un drapeau, sont manifestement en train de lui donner une autre signification. Ils entendent déclarer que la littérature à chaque siècle doit essayer de trouver une forme nouvelle en communion avec les idées de ce siècle. Or la littérature décadente est-elle celle qui répond aux besoins intellectuels, aux aspirations de cette fin de siècle ou du commencement de celui qui va naître ? Il est permis de le nier. Les décadents n'ont pas une doctrine d'une solidité à toute épreuve. Ils ont des poèmes écrits avec plus ou moins de talent en simple, bon et clair français. Ils en ont d'autres qui ressemblent à des logogriphes. A côté de l'obscur Mallarmé, ils revendiquent comme leurs le limpide Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam qui se lit à livre ouvert, Huysmans, styliste cristallin, et même Barbey d'Aurevilly. De ces considérations il ressort donc bien que les décadents ne sont pas toujours logiques avec eux-mêmes et fidèles à la théorie qu'ils professent. Quelle est exactement cette théorie ? M. Sutter-Laumann s'efforce de la découvrir dans les articles publiés par *le Décadent*, dans *le Manifeste* signé par Moréas et dans *le Traité du Verbe* de René Ghil. Cela lui permet de démontrer que le symbolisme n'aura guère qu'un succès de curiosité ; car, bien loin d'être une évolution du progrès, il n'est qu'un retour en arrière, l'emploi exagéré d'anciens procédés qui ont fait leur temps, mis au service d'idées vieilles tombant en décrépitude. Au point de vue de la forme, les nouveaux poètes préconisent l'emploi de mots rares ou précieux. Ils abusent du néologisme ; ils violent les règles les plus élémentaires de la syntaxe et s'ingénient à trouver des relations parfaites entre les sons et les couleurs. Au point de vue du fond, ils sentent bien qu'avec une pareille langue tout ce qui touche à la vie moderne leur est absolument fermé. Écoutez l'un d'eux, M. Anatole Baju : « Les décadents ne peuvent choisir leurs sujets que dans la bonne société. Leurs personnages doivent avoir parcouru tout le cercle des

jouissances licites et être en quête de sensations nouvelles... Les valets, les ouvriers, sont regardés par eux comme des accessoires automatiques de la vie bourgeoise et considérés inaptes à jouir des raffinements indispensables aux classes supérieures.» Singulière anomalie n'est-ce pas pour des gens qui se posent en révolutionnaires. Il est vrai que l'affirmation d'un décadent ne saurait engager tous les autres. Néanmoins il est constant que tous ces révolutionnaires en littérature ou presque tous font profession de catholicisme, de kabbalisme même et se proclament plus royalistes que le comte de Paris. Ce qui est piquant, c'est que la plupart de ces fervents spiritualistes sont des affolés de la chair. Autre illogisme : ils se vantent de n'écrire que pour quelques initiés, pour eux seuls presque, et cependant ils prétendent bouleverser toute la littérature. Si leurs espérances se réalisaient, au profit de qui et de quoi se réaliseraient-elles ? En résumé, les symbolistes se divisent en deux catégories également méprisables. Ceux qui ne sont pas tout a fait des illuminés ne sont que de curieux amateurs épris des fantaisies les plus étourdissantes. Les autres sont des « casseurs de vitres » qui aiment le tapage parce que le tapage attire l'attention. La littérature décadente et symboliste n'est donc pas celle que le monde attend. Les symbolistes avec leur langue torturée, précieuse, recherchée ne seront jamais compris, même de la partie la plus éclairée de la foule. L'influence qu'aura eue la passagère poussée décadente sera peut-être d'avoir quelque peu réveillé les passions littéraires endormies ; le résultat, quelques heureuses expressions hors d'usage repêchées de l'oubli et par l'excès même de la recherche de la forme une plus grande précision, une plus grande vigueur, apportée dans l'art l'écrire. Les décadents fournissent donc à la littérature un stimulant. Il faut tenir compte de leur tentative très honorable, discuter ceux qui ont du talent, quand ce ne serait qu'un talent d'érudition, les combattre courtoisement s'il y a lieu, et non

les envelopper dans le dédaigneux silence ou les cingler de la brutale moquerie.

10. Ces conseils de modération et de tolérance dont M. Sutter-Laumann lui-même ne donnait pas partout l'exemple, ne devaient être entendus que fort tard. En attendant, les critiques vont s'en donner à plume que veux-tu, avec une férocité plus ou moins dissimulée selon que leur tempérament les incline à l'ironie ou aux injures. Au *Temps*, le 26 septembre 1886, Anatole France fut chargé de morigéner le symbolisme. Après avoir consciencieusement étudié le *Manifeste* inséré par le supplément du *Figaro*, le critique examine la définition que Moréas a donnée du symbolisme, définition qui ne laisse pas de lui paraître ambiguë. Il croit avoir compris qu'elle signifie simplement ceci : à l'avenir, le poète devra composer des apologues en style imagé. Après quoi il devine qu'on interdit au poète symbolique de rien décrire et de rien nommer. Il en résulte une obscurité profonde. Mais l'humanité est sans doute lasse de comprendre : il y a assez longtemps qu'on donne un sens aux mots. Il défend ensuite Théodore de Banville auquel les symbolistes reprochent d'avoir failli à son devoir d'aîné et de poète lyrique, parce qu'il n'a point chanté en leur honneur le cantique de Siméon. Il profite de l'occasion pour décocher à la nouvelle école quelques dures vérités touchant surtout sa tactique à l'égard des confrères en littérature. L'intolérance, dit-il, est le pain quotidien des petites sectes religieuses et littéraires. Il reproche en outre aux symbolistes « d'avoir une filiation extrêmement compliquée de divergences ». Après quelques remarques piquantes sur Comynes, Villon, Rutebeuf, Rabelais, M. Thiers et une assez verte leçon d'histoire littéraire, il démontre que la littérature française antérieure à 1885 n'a pas eu pour mission de préparer l'éclosion du symbolisme, pas plus d'ailleurs que Boileau et Vaugelas n'en ont retardé l'essor. Le satirique et le grammairien

n'ont jamais soupçonné, ni « les impollués vocables, ni la période qui s'arc-boute, alternant avec la période aux défaillances ondulées, ni le trope hardi et multiforme ». Anatole France raille agréablement Moréas du mal qu'il fait à la langue française, par excès d'amour sans aucun doute, réclame l'indulgence en faveur de Voltaire dont le théâtre n'est pas si mal écrit qu'on croit, et à ce propos reproche aux symbolistes de vouloir si bien faire qu'on ne les comprend plus. Il conseille en conclusion de revenir à la manière des Grecs dont l'art est un art d'imitation en sculpture comme en poésie, ainsi que le prouve pour cette dernière du moins l'anthologie. En admettant que l'originalité soit le premier des biens, il faut savoir qu'il y a deux originalités, celle qu'on cherche sans la trouver, celle qu'on trouve sans la chercher. La seconde est sans contredit préférable à la première. Le royaume de la poésie est du reste comme le royaume de Dieu. On n'y peut entrer qu'avec une âme simple. Le sentiment y conduit et non pas les systèmes. « Voyez Lamartine, termine Anatole France, il est le plus grand de nos poètes comme il en est le plus simple. »

11. En réponse à cet article aussi mordant que spirituel, *le Symboliste* du 7 au 14 octobre 1886 inséra une lettre de Jean Moréas à Anatole France. Moréas tente de s'y justifier sur certains points de critique formulée par le maître. Il réclame le droit en ce qui concerne les noms propres de l'histoire d'adopter l'une ou l'autre des orthographes admises. Il s'étonne que le doux trouvère Rutebeuf, qui a droit cependant à l'estime de tout bon poète, soit indifférent à M. Anatole France. Il persiste à trouver Vaugelas pernicieux et tyrannique. Après avoir décrété *l'Alexandre de Lycophron* un poème extrêmement délicieux, il défend les poètes grecs d'avoir vécu d'imitations et affirme qu'Eschyle, Sophocle, Euripide, en tous points si dissemblables, furent dans leur temps de parfaits révolutionnaires. Il ajoute qu'il ne pro-

fesse pas une admiration excessive pour les poètes de l'anthologie. Quant à Théodore de Banville, il prétend que les symbolistes ont eu le courage de réaliser toutes les réformes rythmiques que ce poète avait préconisées dans son « admirable *Traité de poésie* ». Il conclut que pour le reste « la plus prolixe controverse ne saurait aboutir». L'ultime explication des dissidences est à son sens dans ce jugement aux termes interchangés. Le parti défendu par Anatole France admire Lamartine et estime Baudelaire. Les symbolistes admirent Baudelaire et estiment Lamartine.

Dans le même numéro Paul Adam[1] donnait quelques explications complémentaires. Il indiquait que la décadence littéraire n'était pas le fait des symbolistes. « Qu'on le sache donc, prévient-il ; la décadence littéraire régna pendant les XVIIe et XVIIIe siècles jusqu'à Chateaubriand. Les vrais décadents sont les classiques au parler si pauvre, dénué de toute puissance sensitive, de couleur, de joaillerie, de psychologie et de concision. La phrase de cette époque sonne creux ; rien ne gît en dessous; le pur délayage y coule, s'y décompose, devient un liquide fade et dégoutant. Et les gens du XVIIIe siècle ne dépassèrent pas en talent le bon journalisme. Il faut excepter l'*Esther* de Racine, Saint-Simon, La Bruyère. Le reste ne vaut guère lecture. Corneille écrit des choses de ce genre :

> O combien d'actions, combien d'exploits *célèbres*
> Sont demeurés *sans-gloire* au milieu des ténèbres.

et Racine répète sept fois la même rime dans un acte de *Phèdre*. Cela, après le vocabulaire si riche de Rabelais, de Villon, de Montaigne, des chansons de geste; cette phrase monotone après les admirables périodes du *Pantagruel*, les grandioses simplicités de *la Mort de Roland*, les puissances suggestives et mélodiques des *Ballades*. Le meilleur de ces

1. *La Presse et le Symbolisme.*

rhéteurs, La Bruyère lui-même, a consacré tout un chapitre au regret des anciennes expressions. Par suite, nous répudions absolument ce titre : décadence, puisque nous cultivons précisément une littérature contraire à celle de ces écrivains. » Paul Adam élucidait ensuite la redoutable question de l'obscurité si fort reprochée aux symbolistes : « Faut-il être oui ou non initié, pour saisir les beautés de cette langue nouvelle ? demande le chroniqueur littéraire de *la Justice*. En cela il est des distinctions. Ou bien le sujet choisi comporte des spéculations métaphysiques, des évocations suprêmes que ne peuvent dignement traduire les proses habituelles, simples outils de langage, formes usées, élargies par l'abus et où la pensée flotte sans consistance comme sans précision : alors s'impose l'emploi d'un style hiératique, aux termes symboliques et rares, capables de ceindre nettement l'idée, de la sertir par des gemmes qui fixent l'attention, la maintiennent quelque temps liée à la pensée, en sorte que celle-ci apparaisse, non pas superficiellement, mais avec ses sources, ses lointains, ses dérivations, ses buts, avec tout ce qu'elle peut contenir ou suggérer. Ou bien la matière de l'œuvre est une simple représentation du monde, de la vie imaginative : et alors le style convenu lui sied, s'adapte merveilleusement, et l'emploi du symbolisme, serait en tous points défectueux. Nous revendiquons par conséquent le droit d'écrire sous deux formes suivant la nature des sujets. La plupart de nos œuvres seront accessibles aux lettrés ; les autres, les préférées, celles du grand Art seront écrites pour les dilettanti compréhensifs que ne terrifiera point l'originalité de l'emblémature et qui, afin de multiplier leurs sensations, la joie sublime, s'occuperont à sonder et à percevoir toutes les richesses du symbole..... En outre, l'écriture et la compréhension symboliques exigent une somme de connaissances bien plus considérable que n'en demande la perfection des autres systèmes littéraires. Le naturalisme a consisté surtout dans la collection des faits

quelconques de la vie journalière, amassés, enfilés les uns aux autres et unis sous la couverture jaune d'un volume Charpentier. Nous demandons aux écrivains qui adoptent nos théories une science complète de la langue et des langues mères, la recherche du mot exact qui, sous sa forme unique, réunira la matière de trois ou quatre phrases actuelles. S'ils mettent de la lumière dans leurs livres, il faut qu'elle éclate, qu'elle vibre, qu'elle se tamise, qu'elle brille; leurs étoffes doivent se plier, étendre leurs teintes et les rompre; leurs sensations doivent être complexes et une cependant; le personnage doit vivre en dedans et y construire le monde extérieur d'après sa conformation spéciale; et comme le rêve est indistinct de la vie, il lui faudra peindre l'état de rêve aussi bien que l'état d'hallucination, aussi bien que les rêves constants de la mémoire, puis rythmer la phrase selon l'allure de l'idée, employer certaine sonorité pour telle sensation, certaine mélodie pour telle autre, proscrire les sons qui se répètent sans harmonie voulue, rappeler une idée exprimée d'abord par un vocable d'autre valeur, mais semblable d'assonance à la première expression..... » Enfin Paul Adam réclamait pour l'artiste l'honneur de guider et non de flatter la foule : « Nous ne croyons plus aujourd'hui que l'artiste soit spécialement un pitre destiné au plaisir des foules, anxieux de lire au visage public les approbations et prêt à changer sa grimace si l'on feint de sourciller. Sa mission vise de plus hautes espérances. A la foule de le suivre, de le comprendre, de s'immiscer à lui, de compliquer ses propres sensations en goûtant les siennes. Lui ne doit composer que pour lui, c'est-à-dire pour l'Art qui brûle en lui et qu'il objectera. Tant pis, si par leur bestialité les foules restent sourdes et aveugles. La vie moderne ne nous demeure point interdite, ainsi que le pense M. Sutter-Laumann. Mais il sera permis de transfigurer dans une synthèse autre que celle donnée jusqu'à ce jour par l'impressionnisme du roman. Nous ne la peindrons pas telle qu'elle

se subjective dans la cervelle du palefrenier ou du peintre d'enseignes, mais telle que nous la fera notre rétine individuelle, notre vision plus largement embrassante. Nous y introduirons les fantômes du rêve, de l'hallucination, du souvenir, les évocations imaginaires, parce que cela se trouve dans la vie et la fait. »

12. Tant d'éclaircissements ne satisfont cependant pas la grosse majorité de la presse. Il est plus facile de se moquer d'une œuvre que d'en légitimer l'originalité. D'ailleurs, le public est plus sensible aux injures qu'aux raisonnements. Paul de Bart, dans *l'Événement* du 3 octobre, entreprit à son tour de synthétiser les tendances de « l'école décadente ». Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis, écrit-il, telle est la devise des décadents. Ils s'affublent du nom de déliquescents, d'évanescents, de quintessents. Ils ne cherchent « qu'à épater le bourgeois ». Ce sont « d'aimables fumistes et des détraqués ». « Au point de vue de la forme comme au point de vue du fond, conclut-il, les décadents s'écartent totalement de la langue et de l'esprit français. Ce que nous avons toujours aimé et ce qui a fait la gloire de notre littérature, c'est la grâce précise, la beauté, la netteté, la clarté largement répandue, et rien de tout cela ne se trouve dans la poésie décadente. Chez ces poètes nouveaux, la poésie n'est plus un art ; ils la cultivent comme des carrés de choux ou comme des champs d'orge, et ils ne tarderont pas à disparaître quand le public se lassera de leurs facéties et de leurs inepties, et lorsque la réclame dont ils ont l'air de faire fi, mais qu'ils recherchent par tous les moyens, ne donnera plus. Et comme il y a deux sortes de décadents, les fumistes et ceux qui ont le cerveau malade, naïfs et bernés par les premiers, les uns auront, grâce au décadisme, acquis un nom, et les autres finiront à Bicêtre ou à Charenton. Si toutefois ces essais ont un résultat quelconque, ce sera, je crois,

celui-ci : ils hâteront peut-être le retour irrésistible aux croyances primitives et aux sentiments simples. »

13. Une conférence décadente, tenue le 20 octobre 1886, avec une incohérence d'ailleurs remarquable, servit de prétexte à M. Maxime Boucheron pour renouveler dans *l'Écho de Paris*[1] ces aimables aménités. Le chroniqueur relate qu'à cette conférence, faite à la salle de l'Ermitage, Louise Michel a parlé sur les écoles classiques, romantiques, naturalistes et décadentes. Cent cinquante personnes s'étaient laissées prendre aux séductions de l'affiche. C'était une petite assemblée de famille où fraternisaient jeunes et vieux « mystificateurs des lettres ». Après avoir sans grande éloquence passé en revue les langues anciennes, modernes et futures, envisagées et analysées au point de vue de la question sociale, Louise Michel s'est assise en « annonçant un nouveau speech » pour la fin de la séance. Il y avait là quelques étudiants slaves « qui s'étaient fait pour la circonstance la tête du poète Jean Moréas, grand lama de la décadence ». L'un d'entre eux prend la parole et dans un langage panaché de roumain se fait « égayer » fortement. Parle ensuite le décadent Du Boda (?) qui fait de la musique de chambre et qui est l'ami des symbolistes. Protestations, cris d'animaux. Le décadent Dubus s'avise de vouloir tout éclaircir. Il recommande de ne pas prendre Baju pour un décadent sérieux. Baju « n'est qu'un exploiteur de la décadence ». Dubus déclare que le point de départ du symbolisme se trouve dans *Correspondances* de Baudelaire.

— Qu'est-ce que le symbolisme ? hurle un interrupteur.

— Voyez Larousse, répond le président.

Dubus poursuit son discours et démontre à l'assistance la réalité du symbolisme : « La preuve, s'écrie-t-il, qu'on peut exprimer une idée de son avec une image lumineuse, c'est

1. N° du 22 octobre 1886. *Louise Michel décadente.*

qu'on peut dire de la lumière criarde. » Et il ajoute : « Depuis Baudelaire, deux maîtres, Mallarmé et Verlaine, ont caractérisé deux tendances : le premier tend plutôt au symbole, le second à la musique. »

La conclusion des assistants est celle-ci : « Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Moréas, Ghil sont des fumistes; les décadents sont les premiers à ne rien comprendre à la décadence. »

Ces méchancetés étaient trop superficielles pour inquiéter les poètes de la jeune école ; elles n'avaient même pas le mérite d'une exactitude scrupuleuse [1].

14. Presque un an après, Maurice Peyrot revint à la charge dans *la Nouvelle Revue* du 1er décembre 1887. Les décadents ont étonné au début, explique ce critique; mais il y a véritablement chez eux une formule d'art et ce ne sont point « les fumistes » qu'on se plaît à représenter. Ayant un jour déclaré que le parnasse et le romantisme devenus caducs devaient être abandonnés pour l'inanité de leur idéal, le pédantesque étalage de leurs vocables, le rococo de leurs décors et le lourd symbolisme de leurs mythes, les symbolistes ne crurent pas que le naturalisme devait être la formule littéraire de l'avenir ; ils virent dans Baudelaire un maître, et dans *les Fleurs du Mal* le chef-d'œuvre où tous devaient puiser leurs préceptes et leurs exemples. On railla beaucoup ces néophytes, on leur donna mille épithètes blessantes et après avoir flétri leur tentative du titre injurieux de « cabale des impuissants », on décida gravement qu'ils étaient fous et l'on organisa contre eux la conjuration du silence. Les décadents tinrent bon. Quelques grands journaux leur ouvrirent leurs colonnes ; ils publièrent des revues, écrivirent des livres et, chose plus rare, découvrirent un éditeur, Léon Vanier, qui voulut bien être plus décadent que

1. Cf. sur cette conférence *la Plume*, no 34, 15 septembre 1890, et comparez le récit qu'en fait Édouard Dubus.

les décadents eux-mêmes. Aujourd'hui, la doctrine décadente peut être combattue plus utilement que par des moqueries et des injures. Il est intéressant d'étudier « avec impartialité une tentative après tout très honorable ». Cette introduction est trompeuse. L'auteur s'apprête lui aussi à rire et à faire rire. Il analyse en effet l'influence de Baudelaire, résume les conceptions d'Arthur Rimbaud, de Mallarmé, de Verlaine, de Ghil et de Gustave Kahn. Il se moque de certaines poésies ou de certaines images qui lui paraissent le comble de l'absurdité et prouve par voie de conséquence l'inanité du symbolisme. Incidemment, il traite Gustave Kahn « d'ancien négociant qui a abandonné le commerce paisible de la flanelle pour les luttes plus ardentes de la littérature symbolique ». Après quoi, il entreprend d'étudier comment, passant de la théorie à la pratique, les symbolistes ont été amenés à faire choix, pour traduire leurs impressions, de vocables si souvent étranges et de locutions imprévues. Au point de vue du langage, le symboliste ne peut écrire pour la foule dans la langue de tout le monde. Le vocabulaire symboliste est une langue à part, dérivée de la langue française et des langues mères qui s'apprend comme la notation algébrique. C'est un jeu de patience et de culture intellectuelle. Pour ce qui est des rythmes bizarres, de la manie qui consiste à ne pas mettre de majuscules au commencement du vers et à en gratifier au contraire certains mots suivant l'importance qu'ils ont à leurs yeux, des procédés elliptiques et de la recherche excessive des onomatopées, ce sont là choses destinées surtout « à étonner le bourgeois ». S'il faut reconnaître que les décadents ont apporté d'heureuses innovations, telles qu'une coupe plus hardie du vers, un sentiment incontestable du son musical de la phrase, on ne peut approuver leur tentative de créer des vers de treize pieds ou ne rimant que pour l'oreille ou même ne rimant pas du tout. Un autre défaut des symbolistes, c'est la tournure allemande qu'ils donnent à leur phrase. On les a aussi accusés de ne pas marcher avec

les idées modernes ; ils ont répondu en disant : premièrement que l'artiste n'est pas un pitre destiné aux plaisirs des plèbes, deuxièmement que les idées les plus modernes peuvent être traitées en style décadent ; Mallarmé après Paul Adam en a donné l'exemple. Ces théories et ces exemples font songer Maurice Peyrot aux *Précieuses Ridicules*. Pour compléter cette étude, où le plaisant ne laisse pas de se mêler au sérieux, l'auteur voudrait pouvoir examiner tous les écrivains de l'école décadente. Il se contente d'en éreinter quelques-uns, Verlaine, Mallarmé, Stuart Merrill, Laforgue, Ghil, Moréas, Vielé-Griffin, surtout Baju et Maurice du Plessys. En conclusion, l'auteur indique que Maurice Scève eut, avant les symbolistes, le monopole du style inintelligible. Il déclare qu'au point de vue philosophique et moral, les décadents n'ont rien inventé. Ils n'ont fait que remettre en lumière pour quelque temps les divers systèmes du sensualisme. De tout ce mouvement littéraire, il ne restera que certaines locutions archaïques heureusement rajeunies, un arrangement plus harmonieux et plus musical de la phrase et une recherche plus attentive de la forme. Quant aux théories sur la couleur des voyelles et des consonnes, il n'en subsistera rien, car dans la patrie de la netteté des idées et de la clarté du style, elles sont de véritables contresens.

15. A l'occasion de Paul Verlaine, Jules Lemaître, dans *la Revue Bleue* du 7 janvier 1888, amplifia cette conclusion. Avant de parler des symbolistes, Jules Lemaître prend en effet la précaution de s'abriter derrière deux hypothèses : 1° il suppose que les poètes dits décadents ne sont point de simples mystificateurs ; 2° il suppose que le symbolisme ou le décadisme n'est pas un accident totalement négligeable dans l'histoire de la littérature.

Sur le premier point, il consent à considérer les décadents comme des gens sincères ; il en a coudoyé quelques-uns et il

lui a paru que la plupart « étaient de bons jeunes gens, d'autant de candeur que de prétention, assez ignorants et qui n'avaient point assez d'esprit pour machiner la farce énorme dont on les accuse et pour écrire par jeu la prose et les vers qu'ils écrivent ». Leur cas s'explique comme une affection pathologique, due à leur ignorance, à leur vie de noctambules, à l'abus des veilles et des boissons excitantes, à leurs désirs d'être singuliers, à la névrose qu'ils ont ou qu'ils veulent avoir. Sur le deuxième point, le critique a des doutes plus sérieux que sur le premier. Il a déjà noté dans les lettres françaises des maladies littéraires plus ou moins diverses : la préciosité, les excès du romantisme, du parnasse, du naturalisme. Mais il y a encore beaucoup de santé dans ces maladies. Or, c'est la première fois que des écrivains semblent ignorer le sens traditionnel des mots et le génie même de la langue française. C'est la première fois qu'il voit composer des grimoires inintelligibles non seulement à la foule, mais encore aux lettrés les plus perspicaces. Il accorderait donc quelque attention à ces logogriphes, à une condition : c'est qu'on pût lui prouver que ces jeunes gens sont capables d'écrire proprement une page dans la langue de tout le monde. En fin de compte, il préfère ne pas parler d'eux, parce qu'après avoir lu leurs vers, il n'y a vu qu'un rébus fallacieux, une charade dont le mot n'existerait pas. Leur doctrine examinée, on s'aperçoit qu'ils ont fait deux belles découvertes et bien inattendues, car il n'y a guère plus de six mille ans qu'on les connaissait : ils ont découvert la métaphore et l'harmonie imitative. Ils sont des disciples plus ou moins habiles de Baudelaire, ou bien ils tentent une poésie de solitaire, de névropathe, une poésie qui se jouerait sur les confins de la raison et de la folie. A ces derniers appartient Verlaine. Jules Lemaître en étudie le cas avec un étrange parti pris d'antipathie et de sympathie.

16. Cette condamnation gravement motivée par un ancien professeur, fut le signal d'un véritable débordement de ridicule. Le public y vit le droit à toutes les moqueries, les folliculaires, le blanc-seing généreusement octroyé pour les pires insultes. Il s'abattit sur les symbolistes une grêle de chiquenaudes, une pluie de quolibets, un déluge d'injures. Une feuille mondaine écrivit couramment Gustave Kohn le nom de Gustave Kahn et souligna cet esprit de caserne pour que nul ne perdît le sel d'un calembour aussi distingué. Des princes de la critique s'oublièrent à des gentillesses de portefaix ou de truands. Pour Sarcey il n'y a chez les décadents que « du fumisme », Jules Lemaître les traite décidément de « symbolards et d'ahuris du symbolisme ». Marcel Prévost les représente comme des malades atteints « d'hypertrophie de la vanité » [1]. A peine si, dans ce concert de malédictions, on entend la voix d'Uzanne qui vante « la correction d'attitude et de mise des jeunes poètes » [2] et les réflexions courageuses de Champsaur et de Jean Lorrain. Les éloges ne font qu'exaspérer la critique. M. Brunetière réussit cependant a contenir un moment ce flot d'invectives. Les symbolistes avaient à ses yeux le grand mérite d'être catholiques et de représenter les seuls adversaires audacieux du naturalisme. Il écrivit qu'il les considérait comme les dépositaires incapables de la bonne esthétique. Après une escarmouche dans *la Revue des Deux-Mondes* du 1er mars 1888, l'éminent critique daigna en novembre leur consacrer une étude. S'il a mis si longtemps à se décider, malgré le bruit que faisaient autour de leur nom les futurs grands hommes de la décadence, c'est, explique-t-il, qu'il lisait avec attention

1. Cf. sur ces diatribes: *la Gent irritable; la Trève*, par Saint-Pol-Roux (*Mercure de France*, octobre 1891). — *Pour clore une polémique* (*Entretiens politiques et littéraires*. Année 1890, p. 201). — Henri de Régnier : *Victor Hugo et les Symbolistes* (*Ent. pol. et lit.*, 1891, p. 193). — Conférence symboliste (*la Plume*, 15 septembre 1890).

2. *Le Bohème d'hier et les réguliers d'aujourd'hui* (*la Revue du Livre*, octobre 1888). — *New-York Herald*, 1er juin 1893.

les recueils que ces messieurs écrivaient « en clair » et qu'il attendait le chef-d'œuvre promis par eux. Mais comme le chef-d'œuvre ne se presse pas d'arriver, il se résigne à s'occuper des symboliques ou symbolistes Après avoir d'une plume alerte sacrifié au génie de la plaisanterie Stéphane Mallarmé, Gustave Kahn et René Ghil, Brunetière énumère les bienfaits de l'école symbolique. Les symbolistes ou décadents ont d'abord, sans déclarer précisément la guerre à la rime riche et à la consonne d'appui, revendiqué pour eux contre les parnassiens l'ancienne liberté du poète. Au nom de la poésie même, ils ont travaillé à débarrasser le poète d'entraves inutiles qui risquaient d'être et qui ont plus d'une fois été des obstacles à la liberté de l'expression. Voilà une première bonne œuvre ; en voici une meilleure encore. Dans un temps où, sous prétexte de naturalisme, on avait réduit l'art à n'être plus qu'une imitation du contour extérieur des choses, les symbolistes ont rappris aux jeunes gens que les choses ont une âme aussi, dont les yeux du corps ne saisissent que l'enveloppe, le voile ou le masque. En d'autres termes, cela veut dire qu'entre la nature et nous il y a des correspondances, des affinités latentes, des identités mystérieuses. Si nous les saisissons, nous pénétrons à l'intérieur des choses, nous en pouvons vraiment approcher l'âme. Les symbolistes ont broyé le naturalisme, mais par quoi veulent-ils le remplacer? Leur objet est de rivaliser désormais avec la musique et par des moyens imités des siens il s'agit de susciter des émotions musicales. Pour Brunetière, cela répond aux aspirations du moment. La littérature, après avoir tenté de produire une impression architecturale ou architectonique au XVIIe siècle, a recherché au XVIIIe siècle avec Buffon, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Châteaubriand le pittoresque ; enfin, les romantiques, les parnassiens et les naturalistes ont eu pour but principal de produire avec des mots les sensations qu'autrefois la forme et surtout la couleur passaient pour seules capables de

rendre. Aujourd'hui, la littérature, après s'être appropriée les moyens de la peinture, tend maintenant à s'emparer des moyens de la musique. Les symbolistes ne font que réaliser dans les lettres ce que Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, les primitifs et les préraphaélites ont réalisé en peinture, Wagner en musique. Tous se ressemblent par un certain air d'indétermination, de mystère : « Sur un thème initial donné très général et très vague, ce sont autant de variations qui ne gênent pas, qui ne limitent point, qui favorisent au contraire, en en multipliant la puissance, la liberté du rêve et l'épicuréisme de l'imagination. » Les symbolistes sont donc les « profiteurs » d'un mouvement auquel ils n'ont pas donné le branle. Il faut penser d'eux un peu de bien et beaucoup de mal, avoir à leur égard quelques espérances et de nombreuses craintes. Les symbolistes ont eu tort d'oublier que s'il y a quelque chose au delà de la nature, nous ne saurions l'exprimer qu'avec des moyens qui sont de la nature. Ils ont eu tort de mépriser l'observation et de croire, sur les traces d'Hoffmann, d'Edgard Poe et de Baudelaire, que l'art consiste à sortir de la nature. Ils ont eu tort aussi en se séparant de l'école du vers bien fait et de la rime riche, de s'en être trop séparé. On ne saurait être écrivain sans un peu de grammaire, on ne saurait être poète sans un peu de métrique et de métier. Il faudrait encore faire grief aux symbolistes de vouloir transformer les violations de la règle en règles nouvelles. Le respect de la forme les gêne. Hypnotisés dans la contemplation des vocables et même des lettres, ils ont perdu le sens de la phrase, de la strophe, et à plus forte raison celui des ensembles. En oubliant ces préceptes élémentaires de tout art durable, ils ont rendu plus profonde la séparation de l'art et de la vie. Or, la littérature de l'avenir ne peut être qu'une traduction de la vie, une forme même de l'action. Et puis, l'amour-propre vraiment excessif des symbolistes risque de transformer la littérature en chinoiserie et il vaudrait mieux, « dans ce cas, auner de la

flanelle que de mettre du noir sur du blanc ». Peut-être en définitive les symbolistes auront-ils au cours des années futures la fortune d'étendre encore la plasticité de la langue, mais en attendant ces succès, déjà très problématiques à cause des expériences trop nombreuses essuyées par la langue, les symbolistes ne feraient pas mal d'avoir un peu plus de talent.

17. Quoique assez lourd aux épaules des symbolistes, cet article ne laissait pas de réserver l'avenir et commandait à l'égard des jeunes poètes une attention respectueuse. Il était en quelque sorte une reconnaissance officielle de leurs efforts ; il consacrait la formule de leur art. En dépit d'œuvres trop faibles, le symbolisme était une esthétique qui valait d'être exploitée.

La réforme tentée par la nouvelle école n'était donc ni tout à fait ridicule, ni tout à fait inutile. Si les symbolistes n'avaient pas mérité partout l'attention flatteuse de la critique, ils n'étaient pas indignes de ses encouragements. Sans doute on attendait le chef-d'œuvre, mais il ne convenait pas d'anihiler par avance l'effort du génie qui pourrait naître. Spontanément, M. Jean Psichari, un savant doublé d'un poète, apporta aux novateurs l'appui de sa parole. Dans un article de la *Revue bleue*[1], il critiquait les fautes commises, mais dressait un bilan consciencieux des avantages apportés par la jeune école à la poésie française. Avec une déférence égale, Anatole France faisait dans *le Temps* son *mea culpa*. Il donnait de son antipathie primitive des motifs d'ordre psychologique « qu'il tirait du fond même de l'âme humaine et sans lesquels on n'aurait jamais contesté aux jeunes poètes le droit d'approprier la forme des vers à la nature des idées qu'ils y voulaient couler. De tous temps, en tous lieux, les rythmes poétiques ont changé avec les heures

1. 6 juin 1891.

et suivi dans leurs perpétuelles transformations les insaisissables désirs de l'oreille et du cœur[1] ». Il accompagnait cette confession de judicieuses remarques sur la césure et sur la rime, remarques qui, sur plusieurs points, légitimaient l'ambition des symbolistes.

Le symbolisme réussissait donc à s'affirmer comme un mouvement sérieux, digne de figurer dans l'histoire des lettres après le romantisme et le naturalisme. Toutefois, son triomphe ressemblait fort à une victoire à la Pyrrhus. Les lettrés se résignaient à ouvrir leurs rangs à ces révolutionnaires si longtemps bafoués, mais la majorité des adversaires cherchait une revanche définitive. Ils crurent la prendre avec certains auteurs à prétentions scientifiques. Au nom de théories pathologiques plus ou moins contestables, Max Nordau établit dans son ouvrage, *Dégénérescence*, que les symbolistes sont des dégénérés, des « imbéciles sincères », chez lesquels il est facile de retrouver les traits caractéristiques de la débilité mentale : « Les symbolistes, ose-t-il écrire, sont un exemple remarquable de cette formation de bandes dans laquelle nous avons vu une des particularités des dégénérés et des faibles d'esprit : la vanité sans bornes et l'opinion exagérée de leur propre mérite, la forte émotivité, la pensée confuse et incohérente, le caquetage (la logorrhée de la psychiatrie), l'inaptitude complète au travail sérieux et soutenu. » La chanson s'en mêla ; sans afficher la pédanterie solennelle du docteur allemand, elle s'empressa de donner son coup de griffe :

Les Symbolistes
Au lieu d'êtr' poèt's essay'nt d'êtr' symphonistes,
Mais les Décadents
Prenn'nt pour d'l'harmonie un tas d'sons discordants[2].

Et le journalisme put conclure avec l'approbation du bon

1. *Le Temps*, 30 août 1891. *Sur le vers français.*
2. *Symbolistes et décadents*, par Pierre Trimouillat (*la Plume*, 1er octobre 1891).

publie[1] : « En haine du réel, la jeune littérature s'est envolée dans l'impalpable, noyée dans le bleu, perdue dans le nuage, abîmée dans les zodiaques et dans les voies lactées. Plus de descriptions massives. Plus de saletés scientifiques. Plus de prétentieux rabâchages sur l'atavisme et sur l'évolution. Plus de crudités pedantesquement énoncées en style chirurgical. Désormais, tout doit être vaporeux, voilé, fuyant, crépusculaire, lunaire, lactescent. Des demi-jours, des demi-teintes, des demi-nuances ; des mirages de mirages ; de la quintessence de rêve ; une poésie vague et berçante comme une musique : un solfège de mots étranges et sybillins forgés pour exprimer l'inexprimable, des fantômes d'idées ou d'images flottant sur l'alignement des phrases cadencées comme des soupçons d'ombre sur des apparences de brouillard au bord du Lethé ; des ténèbres veloutées enveloppant jalousement la pensée comme une Vestale dans son manteau ; des hiéroglyphes sacrés remplaçant le langage usuel ; des lexicologies savantes et disparates ; des assonances et des dissonances calculées avec un art si profond qu'on s'y perd ; une phraséologie apocalyptique et swedenborgienne où chaque syllabe contient tout un monde d'intentions musicales ; des logogriphes et des symboles inextricablement entortillés dans d'inextricables écheveaux d'indéchiffrables périodes : voilà ce qui est à la mode, ou du moins ce qui voudrait le devenir. Après le naturalisme, le symbolisme. Pour les jeunes d'aujourd'hui le monde entier est à refaire : couleurs, contours, sentiments, idées, tout est à transformer. L'optique et l'esthétique sont bouleversées. Les arbres sont bleus, la nuit est verte, la lune est noire, la mer est violette, ou plutôt violâtre en néo-français ; l'arc-en-ciel a des couleurs inusitées et l'horizon des perspectives inattendues. Désormais, 2 et 2 font 5, les vessies sont des lanternes et l'on trouve midi à 14 heures. Les voyelles deviennent des notes de musique. Le

1. Sur cet état d'esprit, Raoul Rosières, *Revue bleue*, 17 octobre 1891 et Bibesco, *Revue mensuelle*, 1er août 1892.

langage est une orchestration. Les mots n'ont plus besoin de signifier quelque chose. Les dictionnaires s'engorgent de néologismes. Les syntaxes sont chavirées, la tête en bas. Les méthodes s'en vont au diable. Prosodies et métriques s'envolent en fumées. Les rythmes et les cadences se perdent dans les cacophonies. Les rimes font place aux assonances. La césure abandonne l'alexandrin qui ne sait plus s'il est poésie ou s'il est prose. Les phrases n'ont plus ni axe, ni pôles, ni extrémité, ni milieu. Le vieux français, l'argot, le jargon, l'amphigouri, le grec, le latin, l'hébreu, la langue romane, la langue verte aussi, tout s'entremêle et s'entremange. Le rébus et le phœbus, l'ithos et le pathos vont crescendo. Les barbarismes bondissent de tous les côtés, comme des volées de mouches folles et s'agglomèrent par pelotons dans les cervelles. Les idées éperdues se noient dans les galimatias, et c'est un tohu-bohu général d'insanités à scandaliser Bicêtre ou Bedlam [1]. »

1. *La Réaction littéraire*, par Henri Belliot (*l'Observateur*, 21 avril 1891).

III

LES CHAPERONS DU SYMBOLISME

1. *A rebours*, par J.-K. Huysmans (Paris, Charpentier, 1884. in-18.)

2. *Les Déliquescences*, poèmes décadents d'Adoré Floupette (Byzance, chez Léon Vanné, 1885, in-12).

Ce concert véhément de diatribes, de manifestes et de timides panégyriques avait été déclanché par le roman d'Huysmans, *A rebours*, et par un amusant pastiche, *les Déliquescences* d'Adoré Floupette. Ces deux ouvrages se complètent. Le premier analyse un état curieux de l'âme française aux environs de 1885 ; l'autre est le commentaire ironique de la névrose littéraire. Il ramène au niveau de la bourgeoisie superficielle et moqueuse le grand seigneur, premier rôle d'*A rebours*.

1. A lui seul le titre de ce roman était un programme. Par lui Huysmans entendait prévenir dès l'abord qu'il allait prendre le contrepied sinon des vérités admises, au moins de la plupart des opinions reçues et des jugements adoptés, sur la stabilité desquels, dans le domaine de la psychologie, de la littérature et de l'art, s'appuyait la prétentieuse intransigence de la masse. *A rebours* était un acte de révolte, un coup de pistolet contre le naturalisme, le signal d'agonie d'une littérature épuisée. Pour Huysmans, les lettres françaises ne savent plus où courir. Elles sont acculées au bord

d'un précipice mortel. Il ne leur reste qu'une admiration conventionnelle et sans issue pour les classiques, un entêtement également stérile pour l'observation réaliste. « Au moment où parut *A rebours*, est-il écrit dans la préface du roman, la situation était celle-ci : le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée en les prenant sur soi-même ou sur les autres, commençait à s'épuiser Zola s'en tirait en brossant des toiles plus ou moins précises. Ses héros dénués d'âmes peuplaient d'assez franches silhouettes des décors qui devenaient les personnages principaux de ses drames. Nous autres, moins rablés et préoccupés d'un art plus subtil et plus vrai, nous devions nous demander si le naturalisme n'aboutissait pas à une impasse et si nous n'allions pas bientôt nous heurter contre le mur du fond. » Pour en sortir « il fallait faire à tout prix du neuf ». Le héros d'*A rebours*, des Esseintes, traduisait à sa manière et son écœurement du goût présent et son aspiration vers un idéal différent.

Des Esseintes est le dernier rejeton d'une souche aristocratique rongée de décadence, la famille de Floressas des Esseintes. Sa mère est morte d'épuisement, son père de maladies vagues. Lui-même a traversé une enfance funèbre, menacée de scrofules, accablée de fièvres opiniâtres. Son éducation a été confiée aux Jésuites. Chez les Pères, il est devenu très ferré sur le latin, mais il est incapable d'expliquer deux mots de grec. Il s'est révélé sans aucune aptitude pour les langues vivantes et parfaitement obtus pour les sciences. Ses études jugées suffisantes, il s'est livré dans sa demeure, pour tuer le temps, à des extravagances d'un goût singulier. Il portait des costumes de velours blanc ; il arborait des gilets d'orfroi. Aux murs de son salon s'alignaient des niches de tapisseries diversement coloriées. Pour savourer les joies de la lecture, il s'installait dans la niche dont la couleur lui paraissait le plus en harmonie avec l'essence du

livre qu'il voulait lire. Il recevait ses fournisseurs dans une salle spéciale où du haut d'une chaire il leur tenait de délicats sermons. Il organisait des banquets de deuil. Cependant la société de ses semblables l'accablait de mélancolie. Il était dégoûté des hommes chez lesquels même parmi les plus intelligents il ne découvrait que sacripants et imbéciles. Quant aux femmes, il ne les appréciait guère n'ayant plus aucun goût pour les repas charnels. L'humanité l'écœurait; il détestait ses contemporains parce qu'il sentait en eux une exécration pour les idées qu'il professait; la génération nouvelle parce que, composée de rustres, elle préparait l'avènement de la sottise et de la brutalité. Bref, un immense ennui l'opprimait. Un beau jour, il se retire dans une bicoque de Fontenay-aux-Roses dont il fait sa thébaïde. Il n'emmène avec lui que ses domestiques, deux vieilles gens qui ont soigné son père et sa mère, par conséquent habitués au service des gardes-malades. Il les oblige à se mouvoir en silence, à ne marcher qu'avec des chaussures feutrées. Sa retraite doit être aussi calme qu'un sépulcre ; il y vit la nuit, aux lumières, trouvant double saveur à veiller quand tout est mort autour de lui. Des Esseintes a d'ailleurs agencé sa demeure conformément à ses idées. Pour les tapisseries, il a trié un à un le ton des couleurs. Après examen minutieux, il en a retenu trois : le rouge, l'orange et le jaune. L'orange est, il est vrai, sa couleur de prédilection. Il a fait relier ses murs comme des livres avec du maroquin à gros grains écrasés. Peu de meubles, mais d'étranges antiquités à figures liturgiques. Des fourrures à terre : « L'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. La nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Le moment est venu de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. » Des Esseintes n'y manque pas. A la nature, il préfère les livres, et il en a qui sont splendidement enluminés. La lecture n'est

pas son unique distraction; il aime à s'abandonner aux fantaisies les plus quintessenciées. Il réalise la symbolique des gemmes sur la carapace d'une tortue. Cet animal, dont l'écaille avait charmé ses yeux, devait à son sens s'harmoniser tout à fait avec les tapis sur lesquels il déambulait. Dans ce dessein, des Esseintes décida d'ornementer la carapace de la bête. Il la fit d'abord clouer d'or ; il y incrusta ensuite des pierres rares dont il choisit savamment et minutieusement la gamme. Il possédait une cave dont les liqueurs correspondaient comme goût au son d'un instrument. En les dégustant, il arrivait à se procurer dans le gosier des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille : « Le curaçao, par exemple, correspondait à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille ; la menthe et l'anisette à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce, tandis que pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette ; le gin et le wisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de piston et de trombone, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappée à tour de bras dans la peau de la bouche par les rakis de Chio et les mastics. En étendant ces assimilations, il était parvenu à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grands spectacles, à entendre dans sa bouche des solis de menthe, des duos de vespétro et de rhum. » Mais sa recherche des sensations neuves ne se borne pas au domaine purement physique. Des Esseintes tente aussi des expériences dans l'ordre moral. Il se concilie les bonnes grâces d'un enfant de seize ans, Auguste Langlois et se distrait à le pervertir. Pour lui donner la passion du luxe, il lui ouvre l'accès d'une maison de tolérance. Après trois mois d'apprentissage, il lui supprime brutalement l'exercice de ces plaisirs, puis il attend le double résultat de sa largesse

passée et de sa soudaine avarice, Auguste Langlois, sevré des joies auxquelles il était accoutumé, n'hésitera sans doute pas pour recouvrer les jouissances perdues à devenir un bandit et même un assassin.

Cette existence de maniaque finit par débiliter la santé et l'esprit du jeune noble. Il achète les fleurs les plus rares, s'organise un véritable muséum; la confusion de tant de parfums le fait songer au virus de l'avarie, à cette purulence initiale de la nature d'où dérivent les éléments premiers et sur lesquels l'homme sculpte ensuite à sa guise. « Tout n'est que syphilis, songe languissamment des Esseintes. » Il a des hallucinations de la vue, de l'ouie et même de l'odorat. Il entrevoit en tableaux nauséeux la maladie « qui ravage les races à bout de sang » et il essaie de se composer des stances aromatiques, des gammes de parfums. Son corps épuisé menace ruine. Le médecin ne comprend rien à son mal; il conseille les voyages. Des Esseintes se dit qu'il aurait plaisir à visiter l'Angleterre. Il va partir, mais il convient auparavant de s'habiller de manière harmonique. Or, il fait un temps brumeux. Des Esseintes commence sa toilette : « Il s'installa devant une bibliothèque vitrée où un jeu de chaussettes de soie était disposé en éventail. Il hésita sur la nuance, puis rapidement, considérant la tristesse du jour, le camaïeu morose de ses habits, songeant au but à atteindre, il choisit une paire de soie feuille-morte, les enfila rapidement, se chaussa de brodequins à agrafes et à bouts découpés, revêtit le complet gris-souris, quadrillé de gris-lave et pointillé de martre, se coiffa d'un petit melon et s'enveloppa d'un mac-farlane bleu lin. » Le voilà en route pour la gare; mais le temps s'affirme de plus en plus mauvais. Il pleut. Les rues sont grasses de boue. Peut-être aussi est-il périlleux pour une âme lassée de passer sans ménagement d'une civilisation à l'autre. C'est pourquoi des Esseintes croit avantageux de prendre à Paris même un avant-goût de l'Angleterre. Il se fait conduire rue de Rivoli au *Gali-*

gnani's Messenger, grand bazar où il passe en revue quantité d'articles anglais de tous les sexes et de tous les genres. Ayant ainsi éprouvé et vu ce qu'il voulait éprouver et voir dans son voyage réel, il rentre à Fontenay. Dans sa bibliothèque, avec un goût rajeuni par cette épreuve, il se livre à une orgie de lecture. Son estomac lui refuse bientôt tout service. Des Esseintes est atteint d'une anémie qui menace mort; il achète un sustenteur et sa névrose stationne. Il reprend ses débauches de lectures. Mais sa dyspepsie nerveuse s'exagère. Rongé par une fièvre ardente, des Esseintes est assailli par des hallucinations nouvelles. Il entend dans ses oreilles les chants appris dans son enfance chez les Pères Jésuites. Sa maladie fait des progrès mortels, son médecin ne le nourrit plus qu'avec des lavements au peptone. Il en prend trois en vingt-quatre heures. Et des Esseintes philosophe à sa manière sur ces nécessités pathologiques. Il se réjouit en pensant que dans l'avenir l'alimentation pourrait se réduire à ces gestes à la fois simples et rapides : « On dresserait le couvert en déposant le magistral instrument sur la nappe et alors le temps de réciter le *Benedicite* et l'on aurait supprimé l'ennuyeuse et vulgaire corvée du repas. » Comme on lui change la formule de ces lavements, il s'intéresse à cette cuisine d'un nouveau genre. Il rédige dans cet esprit des recettes inédites, préparant des dîners maigres pour le vendredi, tout un *vademecum* hilarant de la ménagère future! Cependant des soins assidus le ramènent à la santé. Son médecin, que le domestique avait prévenu du genre de vie menée par son maître, lui ordonne de changer de régime s'il veut éviter la folie « compliquée de tubercules ». Des Esseintes désespéré réfléchit à la désagrégation de l'univers, à la sophistication de toutes les denrées, à la décomposition de la société dans toutes ses classes. A contre-cœur, il revient à Paris dans le faubourg Saint-Germain, si changé du reste par l'évolution démocratique et les exigences tyranniques de

l'or. C'est en suppliant Dieu de le prendre en pitié qu'il rentre dans la vie de tout le monde.

Telle est, esquissée dans ses grandes lignes, la crise traversée par des Esseintes. Ce malheureux, victime d'une hérédité néfaste et d'un scepticisme désastreux, ne retrouve force et consolation que dans le mysticisme. Le livre d'Huysmans vaut moins par les excentricités de son héros que par les théories esthétiques dont chacune d'elles est le prétexte. S'il traduit à merveille les angoisses d'une âme trop raffinée, s'il donne au public le spectacle d'un état d'esprit très réel aux environs de 1885 dans l'élite intellectuelle, il est aussi et avant tout une profession de foi littéraire. Il marque l'avènement dans les arts et dans les lettres de tendances et d'idées ignorées. Il développe l'exposé théorique et critique d'une esthétique nouvelle.

Quand des Esseintes écoute résonner dans ses oreilles les mélodies qui charmèrent sa jeunesse, il en profite pour commettre sur la musique des digressions catégoriques. Il louange Wagner aux dépens « des bas fredons d'Auber, de Boieldieu, d'Adam, de Flotow, d'Ambroise Thomas et de Bazin ». Il professe une estime sincère pour Beethoven, Schumann, Schubert qui seuls peuvent « triturer ses nerfs à la façon des poèmes les plus tourmentés de Poe ».

En peinture, ses goûts procèdent du même idéal. Un artiste le réjouit par-dessus tout. C'est Gustave Moreau. Il en a acheté les deux chefs-d'œuvre : le tableau de *Salomé* et l'aquarelle intitulée *l'Apparition*. Il admire dans tous ses aspects « le troublant vertige qui naît de ce cauchemar biblique qu'est la *Salomé* ». Il possède aussi des estampes de Jean Luyken, graveur hollandais inconnu en France. Il a acquis sa série des *Persécutions religieuses*, d'épouvantables planches contenant tous les supplices que la folie des religions a inventés. Il collectionne des dessins bizarres, *la Comédie de la Mort*, de Bresdin, des apparitions fantastiques

d'Odilon Redon, une ébauche désordonnée, un christ de Theocopuli.

Mais c'est surtout en littérature qu'Huysmans se plaît à constater les sympathies et les antipathies de son héros. Des Esseintes médite dans un cabinet de travail orange et bleu dont les murs sont tapissés par des ouvrages latins de la décadence. Le jeune homme n'éprouve pour Virgile qu'une admiration des plus modérées. Il ressent une attirance très discrète pour Ovide, mais un dégoût profond pour les grâces éléphantines d'Horace, Salluste, Tite-Live, Sénèque, Suétone, Tacite, Juvénal, Perse le laissent froid. Il néglige Tibulle, Properce, Quintilien, les Pline, Stace, Martial de Bilbilis, Térence et Plaute. Il commence à s'intéresser à la langue latine avec Lucain. Il aime vraiment Pétrone, parce qu'il rapporte les mœurs de la décadence romaine et qu'il peint la décomposition de l'empire. Il enjambe les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle. Il se réjouit aux *Métamorphoses* d'Apulée. Curieux du style de Tertullien, il méprise ses œuvres de théologie pour entr'ouvrir son *De Cultu feminarum*. Commodien de Gaza représente dans sa bibliothèque l'art de l'an III. Le ve siècle est figuré par Augustin, évêque d'Hippone. Viennent ensuite Marius Victor avec son ténébreux traité sur la perversité des mœurs et d'une façon générale « tous ces ouvrages où la langue latine pourrie pendait, perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes que les chrétiens détachaient afin de les mariner dans la saumure de leur nouvelle langue ». Après le viie siècle, il y avait dans la bibliothèque de des Esseintes un saut formidable de siècles. Les livres arrivaient directement à la langue du présent âge.

Or, ici, son auteur favori, c'est Baudelaire. Il le lit dans des éditions extraordinaires et tirées uniquement pour son usage. Baudelaire lui semble le poète de ses propres états d'âme. De là la raison de son culte. Il l'aime parce que tout

en peignant l'aspect extérieur des choses, il est parvenu à exprimer l'inexprimable. Il l'admire parce qu'il possède cette merveilleuse puissance « de fixer avec une étrange santé d'expressions les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés des esprits épuisés et des âmes tristes ». Après Baudelaire, il est peu d'écrivains français qui méritent les honneurs de sa bibliothèque. Le « grand rire de Rabelais », le « solide comique de Molière » ne réussissent pas à dérider des Esseintes. Toutefois, il lit les ballades mélancoliques de Villon, les morceaux virulents, les apostrophes les anathèmes de d'Aubigné, goûte Bossuet, Bourdaloue, Nicole et surtout Pascal, mais se soucie peu de Voltaire, de Rousseau et de Diderot. A part ces quelques livres la littérature française commence pour lui avec le XIXe siècle. Il la divise en deux groupes : l'un comprenant la littérature ordinaire, profane, l'autre la littérature catholique, littérature spéciale et à peu près inconnue. En ce qui concerne cette dernière, il fait immédiatement justice des produits trop innocents ou trop filandreux de la littérature catholique. Après avoir trouvé particulièrement insupportable l'abbé Lamennais et le comte Joseph de Maistre, il garde comme livre de chevet *l'Homme*, d'Ernest Hello, l'antithèse absolue de ses confrères en religion. *Le Prêtre marié* et *les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly captivent aussi son attention, car il ne s'intéresse guère qu'aux œuvres « mal portantes, minées et irritées par la fièvre » et celles de Barbey d'Aurevilly sont encore pour lui les seules « dont les idées et le style présentassent ces faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet qu'il aime tant à savourer parmi les écrivains décadents latins et monastiques du vieux âge ».

De la littérature profane les maîtres qu'il estime sont Flaubert, Goncourt et Zola. Mais à leurs chefs-d'œuvre réalistes ou naturalistes, il préfère leurs ouvrages plus teintés d'idéalisme. *La Tentation de saint Antoine* passe selon son goût, avant *l'Éducation sentimentale*, *la Faustin*

avant *Germinie Lacerteux*, *la Faute de l'abbé Mouret* avant *l'Assommoir*. Parmi les jeunes écrivains, ceux-là seuls le charment que méprise le public incapable de comprendre. C'est Verlaine, Tristan Corbière, Théodore Hannon, un élève de Baudelaire et de Gautier, et enfin Mallarmé. Les autres poètes, Leconte de Lisle, Victor Hugo, l'attirent sans doute, mais faiblement. En prose, Stendhal et Duranty l'auraient séduit si leur langue administrative ne l'avait irrémédiablement choqué. En définitive, ses auteurs de prédilection restaient Baudelaire. Poe dont la « clinique cérébrale » le passionnait et Villiers de l'Isle-Adam qui par quelques-uns de ses livres, *Contes cruels et Isis*, méritait de retenir l'attention. A ces ouvrages il ajoutait une anthologie mise sous l'invocation de Baudelaire et qu'il avait fait imprimer selon ses idées. Elle comprenait un « *selectæ* de Gaspard de la Nuit, de ce fantasque Aloysius Bertrand », le *vox populi* de Villiers de l'Isle-Adam, quelques extraits du livre de Jade et quelques poèmes sauvés des revues mortes. De toutes les formes littéraires, des Esseintes préférait le poème en prose comme représentant « le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art ». Pour lui, la littérature française finissait à Mallarmé qui avait poussé jusqu'à leur dernière expression les quintessences de Baudelaire et de Poe et en qui « l'agonie de la vieille langue atteignait le *deliquium* de la langue latine, laquelle expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme ».

La culture littéraire de Des Esseintes peut donc se résumer ainsi : de l'antiquité grecque, pas un mot. Dans l'antiquité latine, mépris des réputations consacrées, dédain volontaire des maîtres du classicisme ; par contre, enthousiasme pour les auteurs jugés décadents et la plupart de ceux qu'une histoire de la littérature même complète peut ignorer. En France, quelques condescendances pour les prédécesseurs de Malherbe. Le XVIIe siècle se résume dans deux orateurs

de la chaire et deux moralistes ; le XVIIIe ne mérite pas qu'on s'y attarde ; le XIXe ne vaut que par sa littérature religieuse, les œuvres les plus idéalistes de quelques réalistes et la végétation déliquescente grandie sur le tombeau de Baudelaire. Un trait apparaît commun à ces préférences littéraires : le goût du mystique dans le religieux comme dans le profane. Il aboutit pour l'antiquité latine à ressusciter une période de pure décomposition intellectuelle et philologique, pour la France à méconnaître le rôle et la valeur des grands classiques et à glorifier les compagnons égarés de la pensée, du sentiment et de la langue. Excentrique dans ses mœurs, Des Esseintes ne l'est pas moins dans ses idées. C'est un névrosé qui a du temps à perdre pour entretenir son mal et qui le nourrit avec les viandes faisandées de la décadence littéraire. Venu trop tard dans un monde déjà vieux, il a pris le morbide comme fin de la vie. Poète, il eût fait du bizarre une dixième muse ; dilettante et critique, il s'est contenté d'en applaudir les zélateurs. Il confond l'étrangeté avec l'originalité, le mysticisme avec la foi. C'est un malade atteint d'hypertrophie de la sensibilité. C'est aussi un révolutionnaire qui, persuadé d'avance de la vanité de ses efforts, ne saura pas les réaliser et qui trouvera dans la religion de quoi se consoler des déceptions qu'il s'est préparées. Il symbolise ce public qui réclame une littérature de poitrinaires, de blasés et d'épuisés. Les siècles passés n'avaient vu dans la vie que la santé ; le nouveau n'y verra que la maladie. Peut-être est-ce une façon de tâter l'Au-delà. Peut-être aussi n'est-ce qu'un geste pour se donner l'illusion d'un tempérament original et par là attirer sur soi l'attention d'une foule indifférente. A défaut de tendances plus saines, *A Rebours* traduit les indécisions d'une âme qui se cherche ; il peint une époque de transition, le malaise d'un enfantement prochain, la crise d'où sortira quelque chose de nouveau par quoi s'affirmera sans doute le triomphe de l'idéalisme.

2. Sous une forme plus amusante et plus ironique, *les Déliquescences* d'Adoré Floupette allaient vulgariser davantage le type de Des Esseintes. Le grand seigneur d'*A Rebours* y quitte sa thébaïde; il déambule dans la rue; il fréquente les cafés et les caveaux; c'est l'esthète popularisé par la caricature, dont la distinction réside avant tout dans la chevelure et l'aveu de vices exécrés par les Philistins.

Les Déliquescences parurent en 1885. C'était un petit opuscule d'apparence modeste, à couverture bleu tendre, sur laquelle s'étalait en bleu foncé ce titre singulier : *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie, par Marius Tapora.— Byzance, Lion Vanné, 1885.* L'auteur, Adoré Floupette, bien que certains journaux aient gravement affirmé l'avoir connu et même interviewé, n'existait en réalité que dans l'imagination d'un poète et d'un polygraphe. Ce pseudonyme dissimulait, en effet, la collaboration étroite de Gabriel Vicaire et de M. Henri Beauclair. Byzance, c'était Paris, mais le Paris des milieux décadents. Lion Vanné, c'était l'éditeur habituel des symbolistes, Léon Vanier, sur le nom duquel on avait joué par assonance et tiré ce « lion vanné » qui figurait assez plaisamment la lassitude mélancolique des bardes du quartier latin. L'ouvrage ou plutôt la brochure comptait au début 30 feuillets et d'abord avait été tiré à de rares spécimens pour les bibliophiles. Puis sa singularité lui ayant valu le succès, on en fit un tirage à 1.500 exemplaires qui s'épuisa en moins de quinze jours. La drôlerie du pamphlet après les amateurs entraînait le public. Sous leur forme définitive, *les Déliquescences* comprennent 47 pages de préface par Marius Tapora, pharmacien de 2e classe, 3 pages de liminaire par A. Floupette et enfin 25 pages de poème sans compter les blancs. Un pharmacien était tout indiqué pour préfacer le livre d'un de ses clients. Aussi Marius Tapora est-il pharmacien de 2e classe, non de 1re et cette infériorité parmi les apothicaires n'atténue point la malice de sa plume. Au contraire! Il

expose longuement et dans un style aussi léger qu'incisif, à la suite de quelles expériences ou aventures s'est formé le génie de Floupette.

Floupette (Joseph-Chrysostome-Adoré) est né le 24 juin 1860 près de Lons-le-Saulnier. Il n'est donc pas Auvergnat. Son père a été quelque chose dans les vins et liqueurs. Sa mère, excellente ménagère, était experte aux confitures de groseilles et de raisiné. L'année 1873 le trouve élève au lycée de Lons-le-Saulnier : « Il est joufflu comme un chérubin et rose comme une pomme d'api, avec un nez en pied de marmite, de gros yeux ronds à fleur de tête et un ventre rondelet. » Il se montre mauvais élève, non qu'il soit mésintelligent, mais parce qu'il ne veut pas travailler. « Il est trapu en dedans ». Sur les bancs de l'école, alors que la muse le taquine, il commence par avoir le culte de la périphrase comme tout bon classique. Il décrit par exemple une tempête dans la meilleure manière de Delille. Puis il admire Lamartine, Victor Hugo, Musset, Vigny. Racine est en revanche considéré comme un polisson et avec lui tout le classicisme. « Rien de plus mortellement ennuyeux que le ron-ron classique avec ses périodes solennelles qui se font équilibre comme les deux plateaux de la balance et les trois unités et ces confidents qu'on dirait tous taillés sur le même modèle par un fabricant de marionnettes en bois.» Du coup, Floupette devient Jeune France, Moyen Age, Truand. Il porte des souliers pointus à la poulaine. Il se coiffe à l'enfant. Il jeûne, il boit du vinaigre pour avoir cet air fatal et ravagé si nécessaire à tout romantique qui se respecte. Après avoir commis force poèmes genre Lamartine, genre Victor Hugo et genre Musset, l'auteur des *Nuits* l'incite à faire tous les mois une visite discrète dans certaine maison également très discrète. Il est cependant reçu bachelier. Le voilà qui part aussitôt pour Paris, nanti par son père de mille recommandations pour son ami et correspondant, l'épicier Félix Potin. Dans la capitale, Floupette change ses dieux. Lamar-

tine et Musset sont mis au rancart. Lamartine est un raseur, un pleurard insupportable, Musset ne sait pas rimer. Hugo reste toujours le maître, le dieu, mais on le délaisse pour ses saints. Ceux-là sont les Parnassiens « de la famille du grand saint Éloi, l'excellent orfèvre du roi Dagobert », qui taillait, ciselait et fignolait à merveille. Floupette s'accroche ensuite à la renommée des poètes en vogue. Après s'être dit impassible, il avait été empoigné par *les Humbles* de François Coppée et s'était mis non sans humour à pastiche le grand homme. Bientôt pourtant, fatigué de la ville et des faubourgs, Adoré Floupette se fait poète rural. Il chante les prairies de la Franche-Comté, les gars, les fillettes, les cabarets avec un inlassable enthousiasme. Il met dans ses poésies beaucoup de petits cochons blancs et roses, quantité de ruisseaux d'argent, des bouquets d'églantines et un peu trop d'ivrognes. Après quoi, les lauriers de Zola l'empêchant de dormir, il s'enrôle sous la bannière du maître; il rêve d'un grand poème moderne où serait résumée en vers l'évolution naturaliste du siècle. Il peint des bateaux de blanchisseuses, une gare de chemin de fer, un intérieur d'hôpital, une boucherie hippophagique; toutes les maisons ont des gros numéros; la poésie et la musique se réalisent dans un accouchement. Enfin Hugo devenu un burgrave, Coppée un bourgeois, le Parnasse une vieille histoire, la poésie rustique bonne pour les Félibres, le naturalisme manquant de rêve et d'idéal, que reste-t-il à Floupette? Le Symbole! Il le pratique à cœur perdu.

Ses confrères, les Symbolistes, se réunissent au « Panier fleuri ». C'est à ce café que Floupette un soir entraîne son ami Tapora. Il y avait là la fleur du nouveau Parnasse, MM. d'Estoc, Bornibus, Flambergeot, Carapatides et Caraboul, etc., etc., en compagnie de femmes aimables qui tutoyaient ces messieurs et buvaient à leurs frais des chartreuses et des bocks. Le plus âgé, bien qu'il n'eût pas trente ans, était un petit homme chauve, vêtu à la dernière

mode, avec un monocle incrusté dans l'œil et une fine barbe en pointe à la Henri III. D'une voix de stentor. Floupette récite à cette assistance choisie des ternaires de sa composition :

Je voudrais être un gaga
Et que mon cœur naviguât
Sur la fleur du seringua.

— Gaga ! fait une de ces dames, mais, mon pauvre ami, tu l'es déjà. On se récrie ! Caraboul trouve *gaga* très bien, seulement il y a dans *naviguât* un *t* qui le chiffonne. Bleucoton (Verlaine), déclare Floupette, n'a pas hésité à l'employer et il cite des exemples. Or, Bleucoton était une autorité indiscutable et Floupette continue :

Je voudrais que mon âme fût
Aussi roide qu'un affût
Aussi remplie qu'un vieux fût.

Aussitôt, le plus âgé, qui n'a pas trente ans, s'emporte contre ces mots horribles *fût* et *affût*. « Toute âme délicate, s'exclame-t-il, en doit être choquée. Il n'y a pas là ombre de nuances, pas la moindre issue pour le rêve, aucune lueur paradisiaque. Si nous sommes les Poètes, c'est que nous possédons le grand secret, nous rendons l'impossible, *nous exprimons l'inexprimable*. Et s'animant peu à peu, car il est naturellement éloquent et s'écoute volontiers parler, il vaticina : « Le rêve ! le rêve ! mes amis, embarquons-nous pour le rêve. L'Église notre mère professe que le rêve est une prière. Les saintes abîmées dans l'extase étaient des poétesses ; le poète était autrefois un voyant. Aujourd'hui, la négation brutale a tout envahi ; l'homme d'action est un sauvage. Mais nous, que la vie et la pensée ont affinés, si notre raison se refuse à croire, donnons-nous au moins en rêvant l'illusion de la foi. » Ayant dit, il se tut et soupira profondément.

Après avoir entendu d'autres poésies dont le titre atteste

assez le caractère décadent, *Pureté*. *Infamie*, *les Cyclamens*, *les Ægipans*, Tapora prête l'oreille aux conversations qui s'échangent et note quelques-uns des paradoxes les plus habituels aux poètes de la nouvelle école. Il entend affirmer que l'amour est une chose plate, misérable, répugnante, écœurante.« Pour y trouver quelque piment, il faudrait imaginer des complications invraisemblables. L'inceste est coquet, mais rien de plus. Il serait bon qu'en aimant on pût se sentir irrémissiblement damné. Ce serait alors une sensation rare et exquise.

— Luther était bien heureux, interrompt le jeune Flambergeot; il était le mari d'une religieuse. Je voudrais être l'Antéchrist.

Alors un très jeune homme, de la physionomie la plus fine et la plus intéressante, qui jusqu'à ce moment avait gardé le silence. soupira : « A quoi bon? Tout n'est-il pas vain? Les contemplations, les extases ont à tout jamais remplacé la maussade réalité. Il vaut mieux imaginer que savoir. Il n'y a de vrai que les anges parce qu'ils ne sont pas. » En manière de conclusion, il tend à Tapora une seringue de Pravaz. Le jeune homme refuse.

— Pourtant, s'écrie Carapatides, un gaillard taillé en hercule, avec des épaules trapues, il faut rendre à la décadence romaine cette justice qu'elle a bien compris l'amour. A force d'inventions perverses et d'imaginations sataniques, elle est arrivée à le rendre tout à fait piquant. « L'amour est une fleur de maléfice qui croît sur les tombes, une fleur lourde aux parfums troublants. »

— Avec des striures verdâtres, glisse le jeune Flambergeot.

— Oui, avec des striures et des marbrures où s'étale délicieusement toute la gamme si nuancée des décompositions organiques. Les plantes naturelles sont bêtes et niaises; elles se portent bien. Oh! la santé! Une belle tête exsanguë avec de longs cheveux pailletés d'or, des yeux avivés par le crayon

noir, des lèvres de pourpre ou de vermillon coupées en deux par un large coup de sabre, le charme alangui d'un corps morbide, entouré de triples bandelettes comme une momie de Cléopâtre. Voilà l'éternelle charmeuse, la vraie fille du diable !

A ces mots, entre un vrai gentleman de manière charmante, d'allure mystérieuse et entortillée, avec je ne sais quoi d'ecclésiastique, intéressant parce qu'il est damné de toute éternité : « Le diable, qui parle de diable ? fit-il. » Comme on avait bu beaucoup de bocks, la conversation s'échauffa. Un macabre survint qui, roulant des yeux terribles, affirma qu'un cimetière au crépuscule ferait un cadre admirable à une idylle d'amour et que rien ne valait pour se tenir en joie la compagnie d'une tête de mort. Un autre vanta *l'Imitation de Jésus-Christ* et avoua qu'il la préférait même à la *Justine* du marquis de Sade. Un troisième se déclara hystérique.

On se sépara enfin et chacun tenta de rentrer chez soi. Floupette était abominablement ivre. Tout le long du chemin, il évangélisait Tapora en titubant : « De la perversité, mon vieux ! soyons pervers ! promets-moi que tu seras pervers ! » Au seuil de sa porte, Floupette invita son compagnon à monter dans sa chambre, avec la plus grande précaution du reste, car le concierge n'était pas commode. En silence, les deux amis grimpèrent donc au cinquième étage jusqu'au logis de Floupette. C'était une étroite mansarde ornée d'esquisses symbolistes. On y voyait un magnique dessin du grand artiste Pancrace Buret, ainsi qu'une gigantesque araignée qui portait à l'extrémité de chacune de ses tentacules un bouquet de fleurs d'eucalyptus et dont le corps était constitué par un œil énorme désespérément songeur. Floupette, déshabillé par Tapora, se mit au lit et un peu dégrisé entreprit d'exposer au pharmacien le grand mystère d'Isis. C'est la justification de l'obscurité symboliste. Après avoir trouvé une source d'inspiration nouvelle, il fallait en fixer les

nuances fugitives. Pour cela la langue française était trop pauvre. « La forme de Corneille, du bon La Fontaine, de Lamartine, de Victor Hugo, était d'une innocence invraisemblable. Une attaque de nerfs sur du papier, voilà l'écriture moderne ! » Les mots sont vivants. Ils ne peignent pas ; ils sont la peinture elle-même ; il y en a de verts, de jaunes et de rouges comme les bocaux d'une officine. Et ce n'est pas tout. Les mots chantent, murmurent, susurrent, clapotent, roucoulent, grincent, tintinnabulent, claironnent et... comme Floupette imite un peu trop haut la musique des mots, la voisine se fâche et réclame avec le silence son droit au sommeil. Tapora comprend qu'il est temps de s'esquiver. Il souhaite bonne nuit à Floupette et part.

Le lendemain, Floupette va le voir chez son vénéré maître, M. Poulard des Roses. Le poète décadent est invité à déjeuner ; il fait grand honneur à la côtelette et il veut bien réciter un poème impressionnant : *La Mort de la Pénultième.* M. Poulard n'y comprend absolument rien. Tapora non plus, mais il applaudit de confiance heureux d'être un pharmacien décadent. A la fin de sa préface, Tapora éprouve le besoin de faire au public un aveu. Ce dîner chez M. Poulard a décidé de ses goûts littéraires. Il s'est mis à piocher les symbolistes. A force de courage, d'obstination et de travail, il est arrivé à les comprendre un peu, mais pas tous. Si Bleucoton (Verlaine) lui est plus accessible, Arsenal (Mallarmé) lui donne en revanche bien du fil à retordre.

Un liminaire, en langage ordinaire une introduction, suit cette préface. Les auteurs y paraphrasent, dans le jargon symboliste, cet axiome de la poétique verlainienne : « Et tout le reste est littérature. » Curieux non seulement à cause de sa terminologie, mais encore des demi-teintes amusantes qu'il essaie de fixer, ce pastiche décadent ne souffre pas l'analyse. Il faut le lire en entier pour en savourer le double caractère excentrique et ironique :

« En une mer, tendrement folle, alliciante et berceuse

combien ! de menues exquisités s'irradie et s'irrise la fantaisie du présent aède. Libre à la plèbe littéraire, adoratrice du banal déjà vu, de nazilloter à loisir son grossier ronron. Ceux-là, en effet, qui somnolent en l'idéal béat d'autrefois, à tout jamais exilés des multicolores nuances du rêve auroral, il les faut déplorer et abandonner à leur ânerie séculaire, non sans quelques haussements d'épaule et mépris. Mais l'Initié épris de la bonne chanson bleue et grise, d'un gris si bleu et d'un bleu si gris, si vaguement obscure et pourtant si claire, le melliflu décadent dont l'intime perversité, comme une vierge enfouie emmi la boue, confine au miracle, celui-là saura bien — on suppose — où rafraîchir l'or immaculé de ses dolences. Qu'il vienne et regarde. C'est avec, sur un rien de lait, un peu, oh ! très peu de rose, la verte à peine phosphorescence des nuits opalines, c'est les limbes de la conceptualité, l'âme sans gouvernail vaguant, sous l'éther astral, en des terres de rêve, et puis, ainsi qu'une barque trouée, délicieusement fluant toute, dégoulinant, faisant ploc, ploc, vidée goutte par goutte au gouffre innommé ; c'est la très douce et très chère musique des cœurs à demi-décomposés, l'agonie de la lune, le divin, l'exquis émiettement des soleils perdus. Oh ! combien suave et câlin, ce : *bonsoir, m'en vais*, l'ultime *farewell* de l'être en déliquescence, fondu, subtilisé, vaporisé en la caresse infinie des choses ! Combien épuisé cet Angélus de Minuit aux désolées tintinnabulances, combien adorable cette mort de tout !

Et maintenant, angoissé lecteur, voici s'ouvrir la maison de miséricorde, le refuge dernier, la basilique parfumée d'ylang-ylang et d'opoponax, le mauvais lieu saturé d'encens.

Avance, frère ; fais tes dévotions.

La maison de miséricorde s'ouvre en effet : les *Énervés de Jumièges* inaugurent ce recueil de poèmes par une série de quatrains où le poète chante les royales victimes, descend l'eau dolente dans la barque lente, lente, qui lui sert de pri-

son et se prend à leur envier le soupçon de vie par lequel ces âmes très vannées trahissent encore leur faible réalité.

Dans *Platonisme*, la seconde des pièces, le poète célèbre la chair de la femme; mais il la considère comme un cantique qui s'enroule autour d'un divin clocher et que les doigts de l'amant ne doivent pas polluer d'une caresse vile. Angelot d'or, la femme doit être adorée angéliquement.

Suivent trois compositions en vers, *Pour être conspué*, *Suavitas*, *Avant d'entrer*, à peu près incompréhensibles, sans doute pour préparer le lecteur à la pénombre confuse où se noie *Idylle symbolique*, une parodie d'un logogriphe de Stéphane Mallarmé.

La partie la plus amusante du recueil est constituée par les quatre morceaux suivants, groupés sous le titre commun de *Symphonie en vert mineur; Variations sur un thème vert pomme.* Dans l'*Andante*, il n'y a guère à retenir que ce croquis de la nouvelle école:

Le symbole est venu. Très hilares, d'abord,
Ont été les clameurs des brises démodées,
Tristes, aussi, leurs attitudes, tant ridées
Par la volonté rude et l'incessant effort.
Nous avons revisé pourtant: l'azur est rose;
Depuis qu'il n'est plus bleu, nous voulons qu'il soit vert
. . . . . .

Du *Scherzo*, il suffit de citer les deux premiers quatrains pour en apprécier la saveur :

Si l'âcre désir s'en alla
C'est que la porte était ouverte
Ah! verte! verte! combien verte
Était mon âme ce jour-là.

C'était, on eût dit, une absinthe,
Prise, il semblait, en un café,
Par un mage très échauffé
En l'honneur de la Vierge sainte.

Quant au *Pizzicati*, il est d'un goût de carabin en goguette :

Les Tœnias
Que tu nias
Traîtreusement s'en sont allés
. . . . . .
De cette peste
Mon âme est verte
C'est moi qui suis le solitaire !

Le Finale résume la philosophie suprême du décadent :

Point d'impudeur !
Fi des verdeurs !
Tout sera bien
S'il n'est plus rien ;
Car le temps est arrivé
Où le Blanc seul est sauvé.

Madrigal succède aux diverses variations de cette symphonie. Il est d'un précieux douteux. Un cœur tarabiscoté y prend un point de côté pour devenir, en fin de compte, confiture de merises. *Rhytme claudicant* traduit l'écho d'un double délire mystique et sensuel :

Je me suis grisé d'angélique
Douce relique,
La bénite eau des Chartreux
M'a fait bien heureux
Toutes les femmes sont saintes !
Oh ! les rendre enceintes.

L'onctueuse bénédictine
Ce matin
En mon âme chante mâtine
Je me ferai bénédictin !
Toutes les femmes sont saintes
Oh ! les rendre enceintes !

Pour avoir péché est un onguent diabolique de Corylopsis, d'Éther baveux, d'Œgipans, de Nécromans et de fleurs symboliques, pétunia, lys, digitale, orchis, préparé par quelque

sorcier poète. *Le Sonnet libertin* est une paraphrase de ce vers d'Arthur Rimbaud ; *Avec l'assentiment des grands héliotropes*, où languissant emmi les idoines essences, l'auteur très dolent rêve à d'exquises infamies. Le *Cantique avant de se coucher* donne une image des indignations forcenées et comiques d'un décadent à la fois dégoûté de la vie et passionné de plaisir :

La vie infâme a mis ses poux dans mon manteau
. . . . . .
Je suis comme un raisin plâtré sous une treille
. . . . . .
O les Morsures dans l'Alcôve qui s'allume !

Remords exprime l'étrange alliance, chez les adeptes de la nouvelle école, de la ferveur religieuse et de l'irrespect profane :

L'Église spectrale était en gala,
Dans un froufrou les femmes passaient vite.
Blanc sur blanc, en son étroite lévite,
L'Enfant de chœur, doux, tintinnabula.

Était-ce une vache avec ses sonnailles ?
Quand le curé noir en vint à chanter,
Mes remords se sont mis à gigoter.
Oh ! oh ! oh ! remords ! Que tu me tenailles !!!

C'est vrai, pourtant, je suis un mécréant,
J'ai fait bien souvent des cochonneries,
Mais, ô Reine des Étoiles fleuries,
Chaste lys ! prends en pitié mon néant.

Si tous les huit jours je te paie un cierge,
Ne pourrais-je donc être pardonné ?
Je suis un païen, je suis un damné,
Mais je t'aime tant, canaille de Vierge !

Bal décadent, écrit sur le « Vais m'en aller » de Tristan Corbière, fait la satire du lallalisme, ce balbutiement petit nègre, auquel, par affectation d'épuisement, se complaisaient certains symbolistes. *Décadents* reprend cette critique et

flagelle d'une dernière ironie le gâtisme qui, pour beaucoup, paraissait être la véritable Muse des poètes nouveau style :

Nos Pères étaient forts et leurs rêves ardents
S'envolaient d'un coup d'aile au pays de Lumière,
Nous dont la Fleur dolente est la Rose Trémière,
Nous n'avons plus de cœur, nous n'avons plus de dents !

Pauvres pantins avec un peu de son dedans,
Nous regardons sans voir la ferme et la fermière.
Nous renâclons devant la tâche coutumière,
Charlots trop amusés, ultimes Décadents !

Mais, ô Mort du Désir ! Inappétence exquise !
Nous gardons le fumet d'une antique Marquise
Dont un Vase de nuit parfume les Dessous !

Être Gâteux, c'est toute une philosophie,
Nos nerfs et notre sang ne valent pas deux sous,
Notre cervelle au vent d'été se liquéfie.

Deux satires composent donc cet opuscule des *Déliquescences*. L'une en prose énumère dans la langue de tout le monde les griefs que l'autre s'efforce par des vers ironiques de rendre sensibles au bon sens du lecteur. La première reproche aux Décadents de manquer d'originalité vraie. C'est après avoir honoré toutes les écoles et toutes les formules d'un enthousiasme égal que Floupette sombre dans le bizarre. Le Décadent s'est noyé dans le flou. Le nuageux a été regardé par lui comme le Principe poétique ; pour l'atteindre, il a affiché des mœurs peu recommandables, contracté la manie des excitants et des stupéfiants. L'alcool et la morphine sont désormais les agents du délire poétique, la perversité sous toutes ses formes, le sésame grâce auquel s'ouvrent les portes du nouvel Olympe, le petit nègre mythologique, le style original des divagations symbolistes. Dans la seconde partie, la satire se fait plus personnelle ; si l'on vise encore les habitudes les plus communes aux décadents, on dénonce plus particulièrement le logogriphisme maniériste de Mallarmé, le mysticisme libertin de Verlaine, l'exotisme de Moréas, l'halluci-

nisme outrancier de Rimbaud, la névrose de Laforgue et des autres.

A rebours révélait sérieusement un état d'âme; la crise de des Esseintes était l'épidémie à la mode. Huysmans en décrivait les symptômes, en analysait les causes. Il expliquait, comparait et concluait. Des Esseintes cessait de se singulariser. La foi en Dieu était pour lui le remède d'une folie passagère. *Les Déliquescences*, au contraire, tournaient en ridicule ces attaques de fièvre chaude. La confession pourtant si navrante de des Esseintes n'attirait que leurs sarcasmes. C'était une maladie dont il fallait rire, car la folie est par certains côtés toujours ridicule. Huysmans dénonçait l'existence d'un malade atteint de contagion jusqu'alors inconnue. Vicaire et Beauclair transformaient en cirque l'hôpital. Il ne restait qu'à donner la parade. La presse s'en chargea, on l'a vu, avec une maëstria redoutable, un enthousiasme unanime dans l'étreintement confraternel.

A en croire l'opinion, celle des journaux, du livre et de la chanson, la révolution tentée en littérature n'a donc abouti qu'à un seul résultat : le chaos. La raison, l'observation ont cédé le pas à la folie. On ne voit plus rien, on comprend moins encore. La jeune école est un collège de maniaques où chacun s'agite selon sa démence pour la stupéfaction ou l'amusement du public. Partout les reproches sont les mêmes : au point de vue du fond, les symbolistes manquent d'idées; ils dissimulent leur pénurie sous le brouillard et les ténèbres. Au point de vue de la forme, dédain des règles de prosodie et de syntaxe. En résumé, hypéresthésie de la sensibilité et préciosité baroque du style. C'est le succès du ridicule avant la reconnaissance d'un effort louable vers un art nouveau. De 1884 à 1894, les articles fielleux succèdent aux opuscules malveillants, mais dix années d'injures n'entament pas la vitalité de l'école. Elle se développe au milieu des sarcasmes, essayant, malgré tant d'entraves, de réaliser son rêve esthétique. Peut-être ces symbolistes étaient-ils moins fous

qu'on se plaisait à le faire paraître ? Peut-être y avait-il chez certains d'entre eux quelques flammes de génie ? Que voulaient-ils enfin pour réussir à triompher en France à la fois du ridicule et de la haine ? A pareille question la variété des méthodes symbolistes a rendu difficile une réponse précise. Le problème ne peut être élucidé que par une étude particulière des poètes qui ont apporté leur pierre à l'édification du monument symboliste, des maîtres d'abord, des disciples ensuite.

TROISIÈME PARTIE

LES MAITRES DU SYMBOLISME
VERLAINE. — MALLARMÉ. — MORÉAS

I

VERLAINE

1. Son esthétique : ses opinions en littérature et en art. — 2. Son expression de l'amour : la femme : chasteté, libertinage précieux, sensualité, perversité. — 3. Son expression du mysticisme : tradition et science, douleur, prière, espérance, altruisme. — 4. Son baudelairianisme. — 5. Son art poétique : sa prosodie, sa syntaxe.

Le symbolisme de Verlaine se définit d'autant mieux qu'on a pu déterminer et les circonstances dans lesquelles s'est formé son génie, et les goûts littéraires du poète. Sur ces points, son témoignage est formel. Sa jeunesse fut gâtée par des lectures d'œuvres romanesques, en majorité peu littéraires ou parfaitement obscènes. A seize ans, il avait lu Paul de Kock, Paul Féval, Alexandre Dumas, *les Misérables*. Vers le même âge, il avait parcouru les livres classiques de la dépravation : *Gamiani*, *l'Enfer de Joseph Prudhomme*, *l'Examen de Flora*, *les Œuvres secrètes* de *Piron*.

Quand il abandonne le galimatias fantastique et libertin, il étudie des modernes dont le tempérament plus sensible à l'observation ne manque encore ni de fantaisie ni de sensualité ; parmi les romanciers, Balzac ; parmi les poètes, Baudelaire [1]. Son goût du mystère et les élans de la puberté l'entraînent donc vers une réalité supra-sensible où l'imagination et les sens entretiennent un commerce assez fiévreux. Ses débuts littéraires révèlent cette double tendance. Il faisait alors d'étranges nouvelles sous-marines à la façon d'Edgar Poe et d'Hoffmann. Il reconnaît que ses essais poétiques étaient parallèles à de mauvaises habitudes [2]. Il rimait à mort, disait-il, faisant des choses vraiment drôles dans le genre obscéno-macabre [3]. Toutefois, il gardait au cœur assez d'idéalisme pour ne pas se complaire dans la fange érotique. A mesure qu'il avance en âge, des poètes encore sensuels, mais déjà plus artistes, méritent son admiration.

Il s'enthousiasme pour *la Philomela* de Catulle Mendès et pour *les Cariatides* de Banville. *Les Flèches d'Or* d'Albert Glatigny et *les Vignes folles* lui sont une révélation. Les sens parlent encore haut en lui, pourtant il ne sera pas uniquement dominé par eux. Avant l'examen propre de son esthétique, ses sympathies et ses haines d'auteur en fournissent la preuve.

En art, il aime à rendre justice à chacun ; il sait avec précision discerner ce que chaque école comporte de vrai et de faux et il donne les raisons qui légitiment ses préférences ou ses dédains. Il reconnaît que le Romantisme a commis des fautes lourdes, mais quelles que soient les erreurs de Victor Hugo, « son seul héritage sérieux est nôtre, affirme-t-il, et nous le défendrons [4] ». Les naturalistes ont des qualités,

1. *Confessions*, chap. XII, p. 73.
2. *Confessions*, chap. XII, p. 76.
3. *Les Poètes maudits* : *Pauvre Lélian*.
4. *Mémoires d'un veuf*.

mais la photographie de la nature n'est pas tout l'art. Le naturalisme est l'ennemi du rêve. Il faut redouter « nos subtils, nos pittoresques, mais étroits et plus qu'étroits, étriqués naturalistes [1] ». Ce n'est pas que lui-même les ait tous en horreur. Il a fait jadis plus d'un soir le coup de poing pour les Goncourt [2], mais l'écriture artiste des gentilshommes de la littérature et leurs travaux sur les artistes du XVIIIe siècle dépassaient de beaucoup la platitude et la vulgarité des élèves de Zola. Il leur préfère certes les Parnassiens, chez lesquels le souci d'art excuse au moins le manque de sincérité. Les impeccables d'ailleurs sont loin d'être tous ses amis : il les confond souvent avec la troupe des bourgeois prétentieux et totalement inconnus : « Les impeccables, écrit-il, ce sont tels et tels. Du bois, du Bois et encore du bois. » Mais il en est au Parnasse qui méritent de justes louanges : « C'est Banville, clown étonnant, qui reste ange en faisant la bête [3]. » C'est Mendès dont un vers sera pour lui « la colombe de l'arche [4] ». C'est enfin et par-dessus tous Baudelaire, trouveur « de comparaisons superbes en surcharge [5] », dont il compare les vers étranges, « aux étranges vers que ferait un marquis de Sade discret, qui saurait la langue des anges [6] ».

Cette langue des anges qui lui semble une des fins les plus précises de la poésie, va le rendre très sévère pour les disciples égarés de Baudelaire, pour les décadents et les symbolistes. A première vue, rien ne paraît plus étrange d'entendre Verlaine condamner l'école dont il fut longtemps regardé comme le chef. Cependant, il nie énergiquement avoir jamais eu une école et surtout une école décadente [7].

1. *Poètes maudits*, p. 18.
2. *Epigrammes*, XX.
3. *Epigrammes*, XXVI.
4. *Epigrammes*, XXVII.
5. *Invectives*, XLV.
6. *Epigrammes*, XXVIII.
7. *Les Hommes d'aujourd'hui*, p. 305.

Qu'un reporter étonné lui fasse observer qu'il a pourtant revendiqué l'épithète de décadent, il en donnera cette explication : « C'est bien simple ; on nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète. Je l'ai ramassée comme un cri de guerre, mais elle ne signifiait rien de spécial que je sache. Décadent ! Est-ce que le crépuscule d'un beau jour ne vaut pas toutes les aurores. Et puis, le soleil qui a l'air de se coucher ne se lèvera-t-il pas demain ? Décadent au fond ne voulait rien dire du tout[1]. » Pour un homme de bon sens — et Verlaine se vante de n'avoir peut-être été que cela — le décadisme n'a jamais existé. Quant au symbolisme, ça doit être un mot allemand. Or, Verlaine n'aime pas « l'allemandisme ». Il déteste « l'artisterie qui se moque de la patrie[2] ». Il a plus de haine encore pour tous ceux qui prétendent faire entrer dans notre langue le charabia étranger. Sans doute, il a bataillé pour Wagner[3], mais c'était alors le seul moyen d'affirmer que la poésie et la musique était des arts très voisins. Il ne s'ensuit pas que l'obscurité soit une Muse. Favorable dans les débuts au symbolisme quand il y croyait découvrir une orientation plus musicale de la poésie, Verlaine dans la suite plaisante ironiquement Moréas et Ghil, alors en lutte pour le titre de chef d'école[4]. Puis il dit tout net que le « cymbaliste Ghil est un imbécile », chef d'école au lieu d'être simplement poète. Moréas tourne également au chef d'école, ce qui tôt ou tard le conduira lui aussi à l'imbécillité. Ghil est un grammairien qui a la glace du pédant, Moréas est encore poète, mais il fera bien de quitter « l'un peu trop rococo geste de scander son cocorico ». D'invectives en invectives, Verlaine finit par décréter que « Ghil

1. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Charpentier, 1891, p. 70.
2. *Invectives*, V.
3. *Epigrammes*, XX.
4. *Invectives*, X.

est un crétin et que Moréas serait maboule de l'imiter [1] ». Il conclut sans détour :

A bas le symbolisme mythe
Et termite [2],

et il explique pourquoi il s'éloigne définitivement des symbolistes qu'il appelle « les Petits » :

L'incompréhensibilité,
Non des doctrines qui sont nulles,
Mais de leurs gueuses de formules,
Leur gueux de manque de gaieté
. . . . . .
L'idéal noir qui leur a lui
. . . . . .
M'ont éloigné de *ces petits* [3].

Un instant il a cru que l'école Romane allait ramener au vrai la poésie fourvoyée; il applaudit à l'effort de Jean Moréas; mais il lui apparaît bientôt que cette tentative n'est encore qu'une réclame. N'est-ce pas, en effet, manquer de raison que biffer de notre histoire littéraire les siècles qui l'ont le plus illustrée ! « La Renaissance ! Remonter à la Renaissance ! Et cela s'appelle renouer la tradition ! En passant par-dessus le XVIIe et le XVIIIe siècles ! Quelle folie ! Et Racine et Corneille, ça n'est donc pas des poètes français, ceux-là ? Et La Fontaine, l'auteur du vers libre, et Chénier ? Ils ne comptent pas non plus ? Non, c'est idiot, ma parole, idiot. Mais Ronsard ? Ronsard ? Il y a eu avant lui un nommé François Villon qui lui dame crânement le pion. Ronsard ! Pff ! Encore un qui a traduit le français en moldo-Valaque [4]. » Moréas dont il prisait le talent, devient, à son sens, un poète déchu. Les prétentions de son école sont insoutenables.

1. *Invectives*, XI, conseils.
2. *Invectives*, IX.
3. *Epigrammes*, XXI.
4. Jules Huret, *op. cit*, p. 69.

Et, quant à sa grammaire, ce n'est évidemment qu'une grammaire d'étrangers [1]. Sans doute, il y a quelque surprise à trouver dans l'œuvre de Verlaine une condamnation aussi catégorique d'un mouvement dont lui-même avait été l'initiateur. On alléguera que les citations précédentes sortent d'ouvrages que Verlaine eût désavoués s'il en avait eu le temps. Le poète a, par bonheur, répondu d'avance à cette critique. Pressé sans doute par des amis communs de ne pas condamner aussi vertement le symbolisme, il riposte en maintenant son anathème :

> Ce que j'ai dit, je ne le reprends pas ;
> Puisque je le pensais, c'est donc que c'était vrai [2].

Moréas et les autres restent pour lui des élèves révoltés [3]. Le pédantisme avec ses odieuses conséquences, obscurité et vanité, voilà donc son plus lourd grief à l'égard des symbolistes et des romanistes. Il a gardé du pédant une haine implacable. Il l'a prouvé, non seulement en se séparant de ses disciples, mais encore en s'attaquant à ceux qui représentent à son époque la philosophie ou l'érudition. Il abomine Édouard Rod, « psychologue à la manière de Georges Ohnet dont le style sent le vieux [4] ». Il ne pardonne pas ses justes remarques à « l'éternel sot, qui fut jadis Fréron et maintenant se nomme Brunetière [5] ». Tout poète doit se garder de cette fausse science qui sèche le cœur et dépravе l'esprit, sans apporter à l'homme aucune des consolations nécessaires :

> Moi, si j'avais vingt fils, ils auraient vingt chevaux
> Et fuiraient au galop le pédant et l'école [6]

1. *Invectives*, XLIII. Rasta.
2. *Id.*, XXV et aussi *Epigrammes*, II, 1,
3. Jules Huret, *op. cit*, p. 70
4. *Invectives*, VII et VIII.
5. *Id.*, XIII.
6. *Id.*, XXXVI.

déclare Verlaine dans un bel élan de lyrisme, marquant par là, qu'en art, le plus grand des génies est la simplicité.

Voilà pourquoi, par exemple, il n'aime guère l'art japonais « lourd comme un crapaud, léger comme un oiseau, exquis et hideux, dont la complexité effraie ses yeux de français dès l'enfance acquis au beau jeu de la ligne en l'air clair[1] ». De combien il lui préfère l'art vigoureux et puissant des sculpteurs classiques :

Michel-Ange, Germain Pilon, Puget, Pigalle,
Telle ma statuaire, et rira qui voudra.
En eux, j'aime la Force et l'Effort qui l'égale,
Tout en goûtant ailleurs la grâce et cœtera.
En eux, avec la vie intense, aussi, j'adore,
Peut-être mieux, de vrai ! ce précis Incertain,
Et c'est pourquoi de tous nos modernes encore
Je préfère, robuste et mystique, Rodin[2].

En littérature, il faut puiser à la même source d'inspiration. Schopenhauer « l'embête un peu » ; il ne fait pas d'Ibsen un dieu ; la lumière pour lui ne vient ni du nord, ni du midi. La France a des trésors suffisants pour enrichir les générations nouvelles qui sauraient y puiser.

Laissez-moi rentrer dans l'étude
Du bon vieux temps qu'on persifla
Parmi les livres lus et sus
Je suis fou de claires paroles[3].

La force, la grâce, la clarté, telles sont, au jugement de Verlaine, les vertus d'un bon écrivain. C'est la théorie même du classicisme. Verlaine est par goût un classique. Il se sent du siècle de La Fontaine et de Racine. Comme eux il abhorre la rhétorique, il réclame la sincérité. Détestant tout ce qui sent la littérature, écrit-il dans *Invectives* (XVI) :

Je chasse de ce livre uniquement privé
Tout ce qui touche à l'horrible littérature.

1. *Epigrammes*, III, 1.
2. *Id.*, XVI, 3
3. *Epigrammes*, XXII.

Il formule ailleurs encore le même principe, mais déjà le caractère général de l'œuvre verlainienne est sensible. Il existe une poésie purement gauloise que Villon a transmise à La Fontaine. Verlaine prétend en hériter. Il croit que le classicisme n'est pas condamné à l'éternelle imitation des anciens, que cet outil de précision et de clarté si magistralement forgé par les écrivains du passé peut heureusement servir l'audace d'un novateur enthousiaste et sincère. Tels sont les principes d'après lesquels Verlaine entreprend d'exprimer sa divination de l'invisible, telle est la grande règle à laquelle il veut obéir pour traduire ce par quoi l'homme touche au mystère, l'amour et la religion, la femme et Dieu.

2. L'expression de l'amour, chez Verlaine, est extrêmement diverse; elle serait presque contradictoire si l'on n'était prévenu de l'extrême sincérité du poète et si l'on ne savait que de tous les sentiments humains l'amour est celui qui soumet l'homme aux pires fluctuations du cœur et de la raison. Verlaine n'a pas échappé à cette loi. Délicieusement, orgueilleusement peut-être, il a été le jouet heureux, malheureux et quelquefois dégradé de la plus envahissante des passions. « J'ai la fureur d'aimer, avoue-t-il, mon cœur si faible est fou. »

> N'importe quand, n'importe quel et n'importe où...
> Je ne puis plus compter les chutes de mon cœur [1].

Dans cet état d'anémie affective, toutes les femmes lui apparaissent avec des charmes également attirants :

> Oh ! femmes, je vous aime toutes, là c'est dit...
> Raffolant de la blonde douce et de la dure
> Brune et de la virginité bête un petit [2]...,

Et il répète son aveu, confirmant à la fois sa faiblesse et son désir :

1. *Amour. Lucien Létinois*, V.
2. *Dédicaces. Quatorzains pour toutes*, XL.

Toutes, oui, je vous aime, oui, femmes, je vous aime [1].

Aussi, ses opinions sur la femme ne diffèrent-elles guère de celles des grands amoureux. Au plus fort de sa démence, le poète se rend compte du rôle exact de cette ennemie dans l'existence de l'homme :

La Femme et juste assez, c'est le pain et le vin [2].

Elle est ce qu'il y a de meilleur, à condition d'user avec elle de modération, de savoir contenir ses propres élans et d'éviter de se soumettre pieds et poings liés à son autorité. Car la douceur féminine est un piège. Elle dissimule la certitude de la victoire, l'emportement du triomphe :

O la femme ! Prudente, sage, calme ennemi,
N'exagérant jamais ta victoire à demi
Tuant tous les blessés, pillant tout le butin
Et répandant le fer et la flamme au lointain.
Ou bon ami peu sûr, mais tout de même bon,
Et doux, trop souvent, tel un feu de charbon
Qui berce le loisir, vous l'amuse et l'endort,
Et parfois induit le dormeur en telle mort
Délicieuse par quoi l'âme meurt aussi [3].

Le poète consent à sa défaite, mais il ne succombe pas sans imprécation :

Mais quoi ! n'est-ce pas toujours vous,
Démon femelle, triple peste,
Pire flot de tout ce remous,
Pire ordure que tout le reste !

Vous toujours, vil cri de haro
Qui me proclame et me diffame,
Gueuse inepte, lâche bourreau,
Horrible, horrible, horrible femme ! [4]

Pourtant, ce cri de haine est plutôt un dernier sacrifice à la

1. *Dédicaces. Quatorzains pour toutes*, XL.
2. *Elegies*, III.
3. *Amour. Lucien Létinois*, III.
4. *Bonheur*, XIII.

dignité virile qu'une révolte définitive contre le vainqueur. La défaite est dans la vie le lot de l'homme ; il n'y a qu'à courber le front, à marcher vers le précipice avec la conscience du danger et la résignation à l'inévitable destinée :

On finit par s'habituer
A la trahison de la femme,
La vie est faite de la trame
Qu'elle tisse pour nous tuer.

Dans cette lutte inégale, il ne faut que tirer parti d'une soumission opportune, s'abandonner à toutes les folies du cœur, suivre ses penchants, et puisqu'on doit subir les fers de la servitude, que l'esclavage soit au moins atténué par le libre essor de l'amour selon tous ses caprices. Or Verlaine, descendant au fond de son cœur, a la surprise de se découvrir un double tempérament idéaliste et libertin. En rappelant à Adrien Remacle certaine soirée où Mme Remacle chantait d'anciens vers de Verlaine, mis en musique par son mari, il s'écrie : Votre femme chantait...

Si bien que j'entrai dans un grand étonnement,
Moi le lassé qui rêve d'être un ironique,
D'ainsi revivre *sensuel* et *platonique*[2].

Ces deux termes *sensuel* et *platonique* caractérisent l'amour chez Verlaine. Le poète est tour à tour, mieux parallèlement, l'un et l'autre.

Comme les jeunes hommes dont la débauche n'a pas encore flétri le cœur, il a, pensant à celle qui sera sa femme, des sensations chastes, une aspiration de tout l'être vers une beauté presque spirituelle. Dans la campagne, un matin, il associe au paysage l'image de la jeune fille qu'il aime,

1. *Epigrammes*, XII.
2. *Dédicaces*, XXVII.

... évoquant en ses vœux dont peut-être on sourit,
La compagne qu'enfin il a trouvée, et l'âme
Que son âme depuis toujours pleure et réclame[1].

Les brutales caresses de la chair le laissent alors plus indifférent que cette tendresse indéfinissable et mystérieuse qui dans les purs amours ravissent l'âme au-dessus de la réalité. Il songe aux yeux de sa fiancée et il se souvient qu'ils savent éveiller « le désir étrange d'un immatériel baiser[2] ». L'innocence de la vierge le transporte d'ardeur ; il admire sa coquetterie naïve[3] ; il fait des promesses ; il multiplie les serments :

Car je veux maintenant qu'un Être de lumière
A dans ma nuit profonde émis cette clarté
D'une amour à la fois immortelle et première
De par la grâce, le sourire et la bonté[4].

S'éloigne-t-il, il est en proie aux maux charmants de l'absence, au soupçon, au doute[5]. Il se lamente sur la bestialité qui préside aux unions de son époque et n'aperçoit le bonheur que dans l'union des âmes :

Nous sommes en des temps infâmes
Où le mariage des âmes
Doit sceller l'union des cœurs[6].

Aussi avec quelle mélodie prenante évoque-t-il la séduction de cet idéal que réalise sur la terre une femme aimante, intelligente et bonne :

J'ai fait souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime,
Et qui n'est chaque fois ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre et m'aime et me comprend[7].

Avec quelle mélancolie attendrie, il se souvient de l'épouse

1. *La Bonne chanson*, I.
2. *La Bonne chanson*, II.
3. *La Bonne chanson*, IX.
4. *La Bonne chanson*, IV.
5. *La Bonne chanson*, X.
6. *La Bonne chanson*, XVIII.
7. *Poèmes saturniens*. *Mon rêve familier*, VI.

qui n'a pas su pardonner des torts trop fréquents et que de regrets il éprouve à se rappeler la douceur et la pureté des amours conjugales [1].

Est-ce à dire que pour Verlaine la femme n'a qu'un attrait spirituel ? N'aime-t-il en elle que la caresse de son âme ? Non, il est homme et les joies de la chair ne lui sont pas indifférentes. Même celle qu'il honore d'une tendresse chaste, il la regarde avec un sentiment d'envie sensuelle. Il la contemple :

> Avec ses cheveux blonds jouant sur les volutes
> De son oreille...
> Et son âme d'enfant rayonnant à travers
> La sensuelle ampleur de ses yeux gris et verts [2].

Le chemin de la volupté est glissant, Verlaine se laisse emporter par cette griserie qui naît des amours jeunes et les poétise :

> Ah ! les oarystis, les premières maîtresses !
> L'or des cheveux, l'azur des yeux, la fleur des chairs
> Et puis, parmi l'odeur des corps jeunes et chers,
> La spontanéité craintive des caresses [3].

Il sait même apprécier l'heureuse fatigue qui suit des ébats passionnés :

> C'est l'extase langoureuse,
> C'est la fatigue amoureuse [4].

Le poète n'affirme ici que sa virilité. Il n'affiche aucun des vices qui le tourmenteront plus tard. Si son esprit n'est pas tout à fait pur de sensualité, il ne s'oublie pas encore au libertinage. Quand il se permet des fantaisies moins chastes, il se contente de quelques galanteries assez innocentes. Il écrit sans trop y croire des fadaises sentimentales [5]. Il

1. *Amour. Ballade de Rêve.*
2. *Poèmes saturniens. Initium.*
3. *Poèmes saturniens*, IV.
4. *Romances sans parole*, I.
5. *Fêtes galantes*: *Lettres.*

invente ces riens aimables, polis et raffinés dont les salons font leurs délices[1]. Il verse même dans la préciosité; il entreprendra dans les *Fêtes galantes* des tableaux à la Watteau. Il tentera d'y exprimer le charme de la femme coquette, surtout le singulier attrait de ses robes et de ses dessous. Ses personnages portent des noms précieux: Pierrot, Arlequin, Colombine[2]. Il montre sur l'herbe des abbés et des marquis. Tircis, Aminte, Clitandre s'égayent à la mandoline. Les héros des romans du XVIIe siècle, les Scipion, les Clymène, les Cyrus défilent dans ses vers. Clymène et Colombine se voient consacrer des poésies tout entières. Le galant, le précieux, la joliesse des rubans, des gazes et des minois poudrés résument pour lui le féminin. Mais la mignardise est vertu d'amant très jeune. Avec l'âge, la bête parle plus haut dans l'homme et les artifices ne font qu'exciter la sensualité du mâle. Avec saisissement, avec appréhension aussi, Verlaine constate en lui cette évolution :

Ment-elle ma vision chaste
D'affinité spirituelle
De complicité maternelle
D'affection étroite et vaste[3]?

Il n'ose croire à une alliance aussi forte entre l'esprit et la chair. Et pourtant, il se sent incapable désormais de concevoir l'amour séparé des caresses impures :

J'ai peur d'un baiser
Comme d'une abeille,
Je souffre et je veille
Sans me reposer,
J'ai peur d'un baiser[4].

Cette délicatesse extrême cède bientôt aux vagues violentes de la passion; la tempête va balayer ces derniers scrupules

1. *Les Uns et les Autres.*
2. *Pantomime.*
3. *Sagesse*, I, VII.
4. *Romances sans paroles, A poor young Shepherd.*

et l'homme apparaîtra tel qu'il est, sensuel d'abord, descendant ensuite tous les degrés de la luxure, depuis la perversité consciente jusqu'au sadisme et au cynique susurrement de la sénilité [1].

Le poète fait encore l'apologie de la chasteté, mais il la fait en sensuel, s'efforçant de découvrir dans l'exercice de cette vertu des motifs nouveaux d'érotisme [2]. Il est à l'heure trouble où s'affranchissant de tous les préjugés, il va tenter « un fier départ à la recherche de l'amour, loin d'une vie aux platitudes résignées [3] ». Le voici qui vogue à travers un océan inconnu sur l'épouvantable radeau de luxure [4]. Sans vouloir s'appesantir sur les poèmes de cette *Trilogie érotique* qu'il n'osa pas d'abord publier en France, c'est beaucoup qu'il s'oublie jusqu'à composer certaines *Chansons pour elle* [5], c'est trop qu'il ose versifier le rabâchage de *Chairs* et des *Odes en son honneur*. Il n'y a rien d'approchant dans la gauloiserie colorée de La Fontaine, la polissonnerie d'ailleurs superficielle de Voltaire et même l'enjouement pimenté de Bernis. Verlaine est ici visiblement le *Faune des luxures*, en proie à toutes les extravagances du délire érotique [6].

Pourtant, toute raison n'a pas abandonné le poète. Il a dans sa folie des éclairs de lucidité, et à leur lueur il entrevoit le bourbier sensuel au sein duquel il se noie : Le cœur, gémit-il,

> Le cœur, quelle catin, alors qu'il se dérange [7].

Il se rend compte qu'il est une époque où les erreurs de passion équivalent au renoncement de toute dignité :

1. *Bonheur*, XXVI.
2. *Bonheur*, XII.
3. *Amour*. *Lucien Létinois*, XV.
4. *Chanson pour elle*, VII, XIX. —*Confessions*, XIII, 79.
5. *Chanson pour elle*, III, VI, VIII, X, XIV, XV.
6. Cf. par ex. parallèlement : *l'Impénitent*.
7. *Elégies*, VII.

A mon âge, je sais, il faut rester tranquille.
A moins que de plonger...
Dans la crapule des célibats innommables.
Je sais bien et pourtant je trouve plus aimables
Les femmes et leurs yeux et tout d'elles [1].

Il avoue même que, parfois, il se fait horreur [2], mais ces désespoirs ne sont que passagers ; la femme le reprend tout entier [3] et sa débauche s'accentue d'autant plus qu'il sent la vie lui échapper :

Aimons bien fort
Jusqu'à la mort
Aimons drument et verdément [4].

D'ailleurs :

La chair est sainte ! Il faut qu'on la vénère...
Malheur à ceux qui ne l'adorent pas ! [5]

Alors ses conseils se précisent ; son cynisme s'affirme avec ostentation :

Soyons scandaleux sans plus nous gêner,
Livrons-nous à notre nature
Dans l'oubli charmant de toutes pudeurs ;
Jouir et dormir ce sera notre seule et double vertu [6].

Cependant, quelles que soient les séductions de l'amour, la sensualité satisfaite entraîne le poète à des méditations dont le pessimisme est le terme :

Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville [7].

C'est la mélancolie inexplicable qui s'abat sur l'âme quand

1. *Elégies*, I.
2. *Chansons pour elle*, XXIII.
3. *Chansons pour elle*, XXV.
4. *Chansons pour elle*, XVII.
5. *Jadis et Naguère*, *Don Juan pipe*.
6. *Chansons pour elle*, XVIII.
7. *Romances sans paroles*, II et III.

le corps est rassasié. L'amour n'est qu'un feu de paille ; la chair flambe ; il ne reste que désillusion :

A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes.
Elles ne m'ont pas trouvé beau[1].

Les meilleurs vins ne manquent pas de lie ; elle se dépose au fond des plus belles coupes. Ainsi pour l'amour. Désenchantement ou dégoût, telle est la rançon des passions :

Toutes les amours de la terre...
Les charnelles, les idéales,
Toutes ont la guêpe et le ver[2].

Verlaine a donc exprimé l'amour dans toutes ses phases, avec une sincérité poussée si loin qu'elle atteint trop souvent le réalisme le plus cru. Il s'est montré le jouet d'une passion qui débute dans le cœur par les mirages décevants de l'amour chaste, qui croît, la virilité aidant, jusqu'à ce libertinage précieux sous lequel il est pardonné dans notre société de dissimuler l'âpreté du désir, qui se développe en tyrannisant l'être, en le jetant en proie à la luxure et à la perversité jusqu'au jour où, dominante enfin, elle jouit de sa victoire que le gâtisme du vaincu a rendue définitive. L'amour où les poètes croient trouver la solution du Néant n'est qu'un chemin sans issue ; après d'innombrables vicissitudes et des leurres multipliés, il ramène sa victime dégradée en face de cette muraille infranchissable qui s'appelle la faiblesse humaine. Et pourtant, malgré cette constatation, Verlaine ne songe pas au suicide. Il aime la vie, il espère :

Ah ! que du moins, loin des baisers et des combats,
Quelque chose demeure un peu sur la montagne ![3]

1. *Sagesse*, II, 4.
2. *Sagesse*, II, 17.
3. *Sagesse*, I, 5.

3. Ce quelque chose n'est pas la femme, objet de sa malédiction,

> Vous qui seriez le désespoir
> Si la foi n'était l'espérance [1],

ce quelque chose, c'est la foi. Quand l'homme a fait le tour de son impuissance et subi les épreuves que mérite son orgueil, il contemple enfin le ciel. Pour Verlaine, la crise d'érotisme est le prélude inévitable d'une crise de mysticisme. L'épuisement sensuel précède l'enthousiasme religieux. Le poète sali par les pires défaillances de la chair, se tourne vers les tabernacles et tend les mains vers l'Éternel en implorant sa grâce. Cet amour que la femme a blasé sans en tarir la source spirituelle, Verlaine en va consacrer l'ardeur à la gloire de Dieu.

Le mysticisme de Verlaine procède d'un mépris non dissimulé pour les choses fortuites de cette terre et les institutions prétentieuses d'une humanité trop faible. Le spectacle de l'orgueil et de la vanité rend l'homme insupportable au sage :

> L'ennui de vivre avec les gens et dans les choses
> Font souvent ma parole et mon regard moroses [2].

Plaisir, amour, bonheur, tout cela change et passe. Quant à la science, elle est le grand mensonge qui nourrit la fureur orgueilleuse de l'homme et l'entretient dans le malheur :

> Lâchez son bras qui vous tient attendus.
> Pour des Enfers que Dieu n'a pas fait naître [3].

Il faut lui préférer la tradition :

> Nous tenons pour l'honneur jamais taché
> De la tradition, supplice et gloire.
> Gardez que trop chercher ne vous séduise
> Loin d'une sage et forte humilité...
> Les savants ont tout dit: mais savoir le reste est bien [4].

1. *Bonheur*, XIII.
2. *Bonheur*, XXIV.
3. *Sagesse*, I, 11.
4. *Sagesse*, I, 11.

Le reste, c'est la route magnifique indiquée par nos pères dont « les os sueraient de honte » s'ils savaient que nous honorons aujourd'hui des gens qui méprisent la foi [1]. Le reste, c'est l'éternelle vérité révélée par la religion :

> Religion, unique raison,
> Et, seule règle et loi, piété [2].

Par elle le bonheur peut-être facilement atteint. Il suffit pour l'obtenir, d'être « la pauvre âme ignorante » et d'obéir comme l'animal à l'instinct qui nous humilie devant le créateur :

> Car l'animal, meilleur que l'homme et que la femme,
> En ces temps de révolte et de duplicité,
> Fait son humble devoir avec simplicité [3].

Verlaine ne semble-t-il pas ici commenter la parole fameuse de Pascal criant au pécheur dont la raison se révolte : « Abêtissez-vous »? Pour lui aussi, l'arme unique du salut, c'est cette pauvreté d'esprit [4] que lui semblent préconiser les évangiles. Aussi, supplie-t-il Dieu de lui accorder :

> ..... l'ignorance infinie
> Et l'immense toute faiblesse
> Par quoi l'humble enfance est bénie [5]

Aussi, regrette-t-il le moyen âge « énorme et délicat [6] » où la foi ne subissait pas les atteintes de la curiosité scientifique. L'homme d'aujourd'hui retrouve difficilement cette mentalité salutaire ; il lui reste encore, s'il le veut, assez d'épreuves purificatoires pour mériter « le lit de joie que lui dresse là-bas la mort [7] ». La souffrance est un moyen de s'attirer l'in-

1. *Sagesse*, I, 12, 13, 14.
2. *Bonheur*, V.
3. *Amour : Paraboles*.
4. *Sagesse*, I, 21.
5. *Liturgies intimes : Noël*.
6. *Sagesse*, I, 10.
7. *Sagesse*, I, 21.

dulgence du seigneur [1]. Le bon chrétien l'accueille avec reconnaissance :

Aime tes croix et tes plaies.
Il est sain que tu les aies [2].

Car le malheur est bien un trésor qu'on déterre [3]. Il lave le pécheur de ses souillures ; il lui rend avec l'énergie de vivre la bonté d'âme évanouie :

Alors le chevalier Malheur s'est rapproché,
Il a mis pied à terre et sa main m'a touché
Et voici qu'au contact glacé du doigt de fer,
Un cœur me renaissait, tout un cœur pur et fier
Et voici que, fervent d'une candeur divine,
Tout un cœur jeune et bon battait dans ma poitrine [4].

La douleur est pour le chrétien comme un second baptême. Alors qu'elle ne laisse dans le cœur du païen que l'acuité d'une sensation pénible ou l'étonnement d'un mal imprévu, elle renouvelle l'âme des enfants du Christ, elle les dégage des liens de l'égoïsme, elle les oblige soudain à songer moins à eux-mêmes qu'à la masse des autres hommes [5].

Pour résister aux épreuves trop violentes, Dieu, dans sa bonté, nous a d'ailleurs donné la prière :

La prière nous sauve après nous faire vivre,
Elle est le gage sûr et le mot qui délivre.
Elle est l'ange et la dame ; elle est la grande sœur
Pleine d'amour sévère et de forte douceur.
La prière a des pieds légers comme des ailes
Et des ailes pour que ses pieds volent comme elle [6].

La prière est l'éternelle défense et l'éternel remède. C'est une bonne dame qui survient dans la lutte aux heures de désespoir : Je suis, dit-elle :

1. *Sagesse*, I, 22.
2. *Bonheur*, XXI.
3. *Amour*, écrit en 1875.
4. *Sagesse*, I, 1.
5. *Sagesse*, I, 24.
6. *Bonheur*, XXIV.

Je suis le cœur de la vertu...,
Je suis l'âme de la sagesse....
Je suis la douceur qui redresse....
Je suis l'unique hôte opportun...
J'étais née avant toutes causes
Et je verrai la fin de tous
Les effets, étoiles et roses[1].

Elle apporte l'apaisement et l'espérance. Cette dernière vertu dont on retrouve le nom et l'éloge dans tous les poèmes religieux de Verlaine, est l'unique raison de sa foi et de son mysticisme. La religion, dit-il, est grosse d'espérance[2]. C'est parce qu'il espère qu'il se reproche de ratiociner sur ses fautes et ses douleurs,

Au lieu d'être un cœur pénitent
Tout simple et tout aimable en somme,
Sans plus l'astuce du vieil homme
Et sans plus l'orgueil protestant[3].

C'est parce qu'il espère qu'il s'humilie en des actes de contrition d'un lyrisme aussi excessif que magnifique :

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour[4].

C'est enfin et toujours parce qu'il espère qu'il connaît ces terreurs où l'âme du chrétien a l'appréhension délicieuse du bonheur auquel elle aspire :

J'ai l'extase et j'ai la terreur d'être choisi[5].

Dans ce ravissement de l'âme, Verlaine éprouve des sensations indéfinissables, celles que connaissent aux heures de crise les visionnaires :

Un glas lent se répand des clochers de la cathédrale,
Répandu par toutes les campaniles du diocèse...
Chacun s'en fut coucher reconduit par la voix dolente

1. *Sagesse*, I, 2.
2. *Poèmes saturniens : la Mort de Philippe II.*
3. *Bonheur*, XVI.
4. *Sagesse*, II, 1.
5. *Sagesse*, II, 3 à 9.

Et douce à l'infini de l'airain commémoratoire,
Qui va bercer le sommeil un peu triste des vivants
Du souvenir des décédés de toutes les paroisses[1].

Malheureusement, chez Verlaine l'enthousiasme mystique ne dure pas. C'est un accident consécutif à de trop rudes leçons du sort. Ses résolutions de fidèle repentant ne résistent guère à l'ivresse pernicieuse de ses sens. Il a peur des velléités anciennes qu'il entend se réveiller en lui :

Si ces hiers allaient manger vos beaux demains ?
Si la vieille folie était encore en route ?[2]

Or la vieille folie a plus d'un retour offensif. Verlaine, malgré la sincérité de ses *mea culpa*, n'a dit qu'un adieu léger à tout ce qui peut changer[3]. La religion lui apparaît alors moins parfaite. Il lui semble qu'il est avec le ciel des accommodements. Sans doute, il conclut bien haut :

Puisse un prêtre être là, Jésus, quand je mourrai[4],

mais il constate que les ecclésiastiques ne sont pas toujours aussi vertueux qu'ils devraient l'être. Il s'écrie :

O mon cœur, que tu ne vives
Qu'aux fins d'une bonne mort[5],

mais il s'oublie à certaines naïvetés pratiques, à l'exemple de ces dévots italiens qui ne craignent pas de marchander les faveurs de la divinité :

Et puisque je pardonne,
Mon Dieu, pardonnez-moi[6].

Verlaine n'est donc pas tout à fait le catholique à l'âme simple qu'il prétend être. La religion lui permet de réaliser

1. *Bonheur*, XXXI.
2. *Sagesse*, I, 7.
3. *Sagesse*, I, 23.
4. *Bonheur*, XI.
5. *Sagesse*, I, 23.
6. *Bonheur*, II.

son besoin d'infini, de vague et de mystère ; il s'y abîme avec la curiosité ardente qu'il apporte à goûter des sensations nouvelles. Au fait, est-il vraiment catholique ? Il n'en sait rien lui-même :

> J'étais naguère catholique
> Et je le serai bien encor...
> Mais ce doute mélancolique [1]...

Il n'accepte donc pas toutes les croyances imposées par la religion ; les confessions positives ne constituent pas à son sens la vraie religion : elles n'ont qu'un attrait, le pardon, la paix qu'elles promettent à tout chrétien [2] ; mais il ne les trouve pas malgré tout assez humaines.

Cette opinion intime de Verlaine est sensible dans le culte qu'il a voué, comme tous les mystiques, à la vierge. Il adore la Vierge Marie, parce qu'elle unit la plus grande douleur au plus grand pardon. Elle est à ses yeux une femme supérieure, plus, la femme idéale, sans colère, sans récrimination, tout amour, toute bonté. Elle symbolise la vraie femme ; le culte dont il l'honore ne dérive, au fond, que d'un anthropomorphisme idéalisé et sa conception de Dieu repose sur un principe identique. Dieu, pour lui, c'est le symbole de la charité, de la pitié, de la solidarité, c'est l'instinct social agrandi, divinisé. Le Dieu de Verlaine, comme le dit excellemment Gustave Kahn, c'est un soi meilleur :

> Place à l'âme qui croie et qui sente et qui voie
> Que tout est vanité fors elle-même en Dieu.

Le mysticisme de Verlaine n'est donc pas absolument celui d'un primitif ; c'est celui d'un homme qui, ayant envié la foi spontanée des ancêtres, appartient quand même à son époque et ne peut, en dépit de ses efforts, extirper de son cœur le virus de l'esprit moderne. Par inclination supérieure, il

1. *Épigrammes*, I, 5.
2. *Sagesse*, I, 3.

goûte la beauté des sacrements, la splendeur de l'appareil religieux, mais son horreur de la science, sa passion de vérité révélée, sa contrition, son humilité, tout cela n'est au fond, pour lui, qu'un moyen d'atteindre plus directement une humanité meilleure, plus pacifique et plus parfaite. Verlaine n'est pas descendu dans la lice pour défendre des intérêts menacés, mais il avait poussé la parole de rédemption humanitaire :

O peuple, nous t'aimons immensément[1] !

D'autres après lui l'interpréteront non dans la forme catholique, sous laquelle il en a donné les commentaires, mais dans l'esprit éminemment solidariste qui était le fond de sa doctrine. Ce caractère essentiel du mysticisme verlainien explique « le malin plaisir de la profanation, la volupté du sacrilège » tant de fois reprochée au poète : Il n'y a ni profanation ni sacrilège où il n'y a que l'homme. L'homme terrestre n'attente pas à la dignité de l'homme idéal en le mêlant aux actions de sa vie ; en lui tout est divin, corps et âme, esprit et cœur, et Dieu ne peut s'offenser qu'on l'aime avec tout l'être, puisque tout l'être est en lui. Le poète doit à la chair et à l'âme des hommages égaux ; il a rempli sa mission quand il les a l'une et l'autre honorées d'un même enthousiasme. La perversité et le mysticisme sont les degrés exaltés de deux penchants naturels, l'égoïsme et l'altruisme. Leur accord réalise l'homme, et rien n'est moins contestable si l'on considère qu'entre la perversité et le mysticisme il y a différence de rapport et non d'origine. La perversité est un mysticisme sensuel, le mysticisme une perversité idéaliste. Verlaine en a réussi la synthèse. C'est là tout l'étrange secret de son génie.

4. L'amour de l'humanité sous sa double face idéale et sensuelle est précisément ce qui distingue Verlaine de Baude-

1. *Sagesse*, I, 12.

laire, ce qui fait de lui le disciple révolté du poète des *Fleurs du Mal*. Certes Verlaine comme Baudelaire ne manque pas de goût pour le paradoxe macabre[1], mais il n'a pas en face de la décomposition les jouissances insolites qu'étale avec vanité l'auteur de *la Charogne*. L'idéalisme de Verlaine ne lui laisse pas regarder sans horreur la désagrégation pestilentielle de la matière. Verlaine ne se complaît guère à des spectacles uniquement funèbres; il parle de la mort, il en rend l'épouvante, car la mort est, hélas, parmi les choses humaines. S'il ne la craint pas, si même comme chrétien il espère obtenir par elle la paix et le bonheur éternel, il en peint l'appareil avec un dégoût visible. *La Mort de Philippe III*[2], où les détails naturalistes abondent peut-être trop, se termine par ces trois vers :

> Et puis, plus rien, et puis sortant par mille trous,
> Ainsi que des serpents frileux de leur repaire,
> Sur le corps froid les vers se mêlèrent aux pous.

La description ne se prolonge pas. Quoique Verlaine se reconnaisse encore l'élève obéissant du parnasse et qu'il soit à l'époque ou Baudelaire l'enthousiasme, il ne se délecte pas au récit de l'horreur. Homme sain, aimant la vie et croyant, il se borne à versifier son haut-le-cœur. La mort d'ailleurs ne lui semble qu'une apparence. Elle n'est pas la fin de tout. Voilà le sens de cette fantaisie irrespectueuse intitulée *le Squelette*[3]. Deux reîtres ivres aperçoivent dans un fossé une carcasse humaine à demi dévorée par les loups. Pressés d'un besoin naturel après tant de libations, il leur vient en tête de profaner le cadavre.

> Mais comme il ne faut pas insulter au Néant
> Le squelette s'étant dressé sur son séant
> Fit signe qu'ils pouvaient continuer leur route.

1. Cf. *Paul Verlaine*, par Henry Bauer (*Écho de Paris*, 17 mai 1891).
2. *Poèmes saturniens*.
3. *Jadis et naguère*.

Il ne faut pas insulter au Néant, car le néant est l'habitacle de l'espérance ; le chrétien respecte la mort : au delà d'elle, il sait qu'il y a de tendres et de pures consolations. Le macabrisme n'est pas donc pour Verlaine une formule d'art. Il n'y voit qu'un moyen de rendre des impressions violentes ou détestables et il n'en use guère que pour traduire des obsessions hallucinantes. *Un Pouacre*[1] symbolise les remords du passé :

Tout mon remords, disons tout mon passé,
Fredonne un tralala folâtre...
Avec les doigts d'un pendu déjà vert
Le drôle agace une guitare
Et danse sur l'avenir grand ouvert
D'un air d'élasticité rare.

Il n'y a pas que ténèbres dans le Baudelairanisme de Verlaine. Le passé projette quelques ombres, mais l'avenir reste grand ouvert. Verlaine n'exagère donc son réalisme que sous l'empire de sensations trop fortes. Il s'y résigne encore pour décharger son cœur d'une indignation véhémente; il est vrai qu'alors il évite toute couleur funèbre :

La gueule parle : « L'or et puis encore l'or,
Toujours l'or, et la viande et les vins, et la viande,
Et l'or pour les vins fins et la viande, on demande
Un trou sans fond pour l'or toujours et l'or encore. »[2]

Ces procédés sont rares chez Verlaine ; il s'est assez vite dégagé de toute affectation consciente de satanisme ou de macabrisme. La filiation n'est pas douteuse entre Baudelaire et Verlaine. Le second suppose le premier, mais le fils tout en heritant des habitudes paternelles, ne fréquente plus le même monde. Baudelaire est un pervers réaliste ; Verlaine un pervers idéaliste. Il a transposé dans le domaine de la rêverie spiritualiste des procédés d'interprétation que Bau-

1. *Jadis et naguère.*
2. *Amour : Sonnet héroïque.*

delaire n'avait guère appliqué qu'aux accidents d'une immonde réalité.

5. Peut-être Verlaine eût-il eu plus de succès parmi les jeunes, et sur le tard n'eût-il pas vu s'éloigner de lui ceux qui l'avaient d'abord encensé, s'il avait davantage affecté des sentiments anormaux, mais l'originalité de son tempérament lui défendait pareille attitude. Non que la gloire lui fût indifférente ; s'il méprisait les foules « infâmes d'idiotie en haut et folles par en bas », il attendait comme récompense de son effort « l'amitié du jeune et l'estime du vieux lettrés qui sont au fond les seules belles âmes ». Toutefois, pensait-il, avant la gloire, avant la renommée ou la simple réputation dans les petits cénacles, le devoir du poète est de réaliser le don qu'il a reçu de Dieu, c'est-à-dire de faire un ou plusieurs livres où il se révèle sans morgue et sans pose tel qu'il est, bon et mauvais, sublime et méprisable. Verlaine ne réclame pas à Dieu de plus grand bienfait ; il sera satisfait s'il peut édifier :

Une œuvre où s'attestât toute [s] a quantité,
Toute, bien, mal, la force et l'orgueil révolté
Des sens et leur colère encore qui sont la même
Luxure au fond et bien la faiblesse suprême
Et la mysticité, l'amour d'aller au ciel
Par le seul graduel du juste graduel
Douceur et charité, seule toute-puissance.

Alors, s'adressant à Dieu le poète s'écrie :

Tu m'as donné ce don et par reconnaissance
J'en use librement, qu'on me blâme, tant pis.
Quant à quêter les voix, quant à tâter les pis
De dame Renommée, à ses heures marâtre,
Fi ! [1]

1. *Bonheur*, XXII.

Être naturel, être sincère, être soi, voilà le premier principe de l'art.

> L'art tout d'abord *doit être et paraître* sincère
> Et clair, absolument : c'est la loi nécessaire
> Et dure, n'est-ce pas, les jeunes? mais la loi...
> L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même [1].

Assurément la sincérité ne s'apprend pas; mais si l'art n'est pas spontané, il peut paraître sincère, et il est des règles qui permettent de donner cette illusion. Elles sont en tous cas une discipline pour l'esprit; elles le gardent d'abord des mauvaises habitudes qu'il peut contracter dans un milieu où l'éducation tend à substituer l'artificiel au naturel. Elles le maintiennent ensuite dans le chemin de la vraie beauté poétique. Être sincère, c'est pour Verlaine être original ; or pour lui l'originalité ne dépend pas de la raison, mais de l'émotion.

Un art logique est essentiellement contraire aux fins de la poésie. Il y introduit, non l'émouvant aveu d'une âme, mais le lyrisme rationaliste.

On n'est plus alors sensible aux charmes de la poésie qu'à la condition de pouvoir mettre en branle tout le jeu des facultés de l'entendement; car il faut comprendre le poème et non plus le sentir. Ainsi l'on restreint la portée de la poésie. On n'atteint plus le cœur qu'à travers le cerveau ; la poésie devient la source de pensées et nullement de sensations. Or la pensée est le privilège d'une élite, la sensation le patrimoine de tous.

La logique suppose en outre la clarté des idées et la netteté de l'expression. Elle conduit à l'élégance amorphe des classiques, ou à la plasticité vide des parnassiens. Elle fait de la poésie une succursale de l'art oratoire, permet des effets de rhétorique, en un mot substitue à la spontanéité

1. *Bonheur*, XVIII.

l'habileté technique. Dans le poème, le lecteur admirera plus l'adresse du développement ou la perfection de la facture que la simplicité émotive. Il écoutera une pièce de vers comme il regardera une statue. Il dira : c'est beau. Il ne dira pas : je suis troublé. Or la poésie n'est pas la sculpture. Elle doit faire vibrer, elle doit faire vivre, et pour cela il faut qu'elle soit vivante. Elle doit donc se garder de la rectitude mathématique dans les idées, de la rhétorique dans la forme. « Prends l'éloquence, conseille Verlaine, et tords-lui son cou [1] », car la poésie n'est et ne doit être que le miroir de la sensation, quelque chose de fuyant, d'indécis, de voilé, la bonne aventure

Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym [2],

plus même, c'est la fuite inconsciente d'une âme « en allée vers dautres yeux à d'autres amours [3] ». La recherche de la pensée, la méthode logique conduit « à la pointe assassine, à l'esprit cruel, au rire impur, à l'ail de basse cuisine [4] », à tout ce qui enfin est littérature. Au lieu d'expliquer et de souligner par le trait ou par la couleur, il faut évoquer, suggérer, et pour cela ne rien préciser, estomper, effleurer, ne vouloir que la nuance,

Pas la couleur, rien que la Nuance [5],

unir le rêve, dissimuler le précis derrière l'indécis [6] !

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles [7].

1. *Jadis et naguère : Art poétique.*
2. *Jadis et naguère: Art poétique.*
3. *Jadis et naguère : Art poétique.*
4. *Jadis et naguère : Art poétique.*
5. *Jadis et naguère : Art poétique.*
6. Cf. par exemple *Sagesse* IX. Le son du cor s'afflige vers les bois...
7. *Jadis et naguère : Art poétique.*

C'est aussi l'esquisse de baisers superficiels et de sentiments à fleur d'âme[1], ce sont des choses crépusculaires,

Des visions de fin de nuit
Qu'éclaire seulement une aube qui luit[2].

Ce sont encore les mouches des soleils noirs, les petits désespoirs et les petits espoirs[3], tout ce qui, dans le flot des sensations qui déferlent sur un cœur, provoque ces divinations fugitives, ces lueurs éphémères, ces angoisses inexprimables par où le poète communie avec l'infini.

La poésie échappe donc à toute règle logique de composition et d'expression. Elle se moque de la traduction exacte du monde intellectuel, de la notation directe du monde sensible; elle est fond et forme la fantaisie envolée du poète; elle n'obéit qu'à une loi suprême, celle qui lui vaut son universalité et par suite son influence : le rythme musical,

De la musique avant toute chose
De la musique encore et toujours[4].

L'unité du poème n'est pas une unité rationnelle, c'est une unité musicale. Le poète n'a nul besoin de se tourmenter pour être clair. Il le sera assez s'il a su transcrire la mélodie de son âme. On a donc tort d'attribuer l'obscurité prétendue de Verlaine « à sa paresse d'esprit, à son ivrognerie, à son insouciance de bohème[5] ». L'obscurité n'est pas dans l'œuvre de Verlaine, mais dans les préjugés de celui qui lit. Il cherche en effet dans le poème non l'émotion consécutive à la musique des sensations et des mots, mais l'éclair qui illumine l'esprit à la lecture des morceaux logiquement composés. Quoi de moins explicable, mais aussi quoi de plus charmeur

1. *Fêtes galantes* : *En patinant*.
2. *Naguère* : *Prologue*.
3. *Jadis et naguère* : *Prologue*.
4. *Jadis et naguère* : *Art poétique*.
5. Conférence sur Paul Verlaine, par M. Vincent.

que ces *Romances sans paroles*, que ces joyaux d'harmonie miraculeuse : *le Brelan des vieilles chansons*, *les Ariettes oubliées*, *Simples fresques*, *Chevaux de bois*, *Birds in the night*, *Green*, *Spleen*, *Streets*, et tant d'autres où le vers semble n'être que la forme écrite de la mélodie[1]. La poésie de Verlaine est pour ainsi dire la musique même ; elle se sent, elle ne s'analyse pas.

Cette poétique émancipe-t-elle le poète de toute expérience technique ? Verlaine ne le pense pas. Il l'a prouvé en édictant quelques formules pratiques sur la prosodie et sur la langue.

Et d'abord Verlaine, qui n'a pourtant pas craint de prendre avec le vers toutes les libertés tolérables, réprouve absolument ce que les symbolistes appellent le vers libre. Le vers libre lui paraît intéressant non en soi, mais simplement parce qu'il signifie que les jeunes générations se trouvent à l'étroit dans le vers français et qu'il est nécessaire de l'assouplir. Y voir comme tant d'autres une révolution complète de notre métrique, c'est vouloir introduire dans notre langue la rythmique des idiomes étrangers, c'est méconnaître le véritable génie de la langue française. Le vers libre est une ambition généreuse de la jeunesse. Pour un français soucieux d'art et connaissant sa langue, il est une indication vers plus de liberté, rien de plus. J'admire l'ambition du vers libre, déclare Verlaine, et il poursuit :

Que l'ambition du vers libre hante
De jeunes cerveaux épris de hasards,
C'est l'ardeur d'une illusion touchante.
On ne peut sourire à leurs écarts.

Gais poulains qui vont gambadant sur l'herbe
Avec une sincère gravité !
Leur cas est fou, mais leur âge est superbe.
Gentil vraiment le vers libre tenté[2].

1. Cf. notamment, II, III, IV, V, VI.
2. *Epigrammes*, II, 2.

Lui aussi essaie d'assouplir le vers, de le libérer des chaînes de fer qui l'entravent, mais il ne prétend qu'émouvoir l'équilibre d'un nombre ayant deux rythmes seulement, et il reste dans ce nombre. Lorsqu'il se risque par fantaisie à faire ce vers de 17 pieds :

Je prendrai l'oiseau léger, laissant le lourd crapaud dans sa piscine[1],

il explique de suite à Moréas que sa fantaisie n'est qu'une fantaisie de forme typographique, sans plus.

Mon vers n'est pas de dix-sept pieds,
Il est de deux vers bien divers,
Un de sept, un de dix. Riez
Du distinguo. C'est bon rire[2].

Le pousse-t-on un peu sur cette question épineuse, a-t-on l'air de vouloir lui faire absoudre toutes les singularités de ses disciples, il se fâche et déclare net à propos des nouveautés symbolistes : « Où sont-elles les nouveautés ? Est-ce que Rimbaud — et je ne l'en félicite pas — n'a pas fait tout cela avant eux ? Et même Krysinska ? Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues dans le temps. Mais enfin je n'ai pas la prétention de les imposer en évangile. Certes je ne regrette pas mes vers de quatorze pieds, j'ai élargi la discipline du vers et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée. Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. A présent on fait des vers à mille pattes. Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia. Et surtout ça n'est pas français, non, ça n'est pas français. On appelle ça des vers rythmiques. Mais nous ne sommes ni des Latins, ni des Grecs, nous autres ; nous sommes des Français, sacré nom de Dieu[3]. »

Sans doute il reconnaît que le vers français, tel que nous

1. *Épigrammes*, III, 1.
2. *Épigrammes*, IV, 1.
3. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 69.

l'ont légué les classiques, les romantiques et les parnassiens, même affranchi des lois de la césure, supporte encore la tyrannie de la rime :

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd et quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ![1]

C'est pourquoi dans son *Art poétique*, il conseille de l'assagir un peu :

Tu feras bien en train d'énergie
De rendre un peu la rime assagie
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Mais s'il a contre la rime de sérieux griefs, son antipathie ne va pas jusqu'à la proscrire. Il sent sur ce point la nécessité de prévenir certaine confusion possible d'interprétation : « La rime n'est pas condamnable, explique-t-il, mais seulement l'abus qu'on en fait. Rimez faiblement, assonez, si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers sans cela[2] ». Par rimer faiblement, il n'entend pas rimer mal, mais rimer comme Racine, qui à la fin du vers use d'adjectifs ou de mots congénères et qui ne se soucie presque jamais de la consonne d'appui. Chénier, Lamartine, Barbier, Vigny et même Baudelaire ont rimé faiblement. Les rimes mauvaises, ce sont des horreurs comme celles-ci :

Les rimes pour l'œil : *falot* et *tableau*, *vert* et *piver*.
Les rimes en *ang* et *ant*, *anc* et *and*.
La rime artésienne ou picarde : *Pomme* et *Bapaume*.
La rime méridionale : *Grasse* et *grâce*
La rime normande : *Aimer* et *mer*.

A son avis, il convient de louer dans les parnassiens le talent de rimer.

1. *Épigrammes*, II, 2.
2. Paul Verlaine, *Un Mot sur la rime* (*Le Décadent*, 1-15 mars et 15-31 mars 1888).

Sauf certains cas voulus, il est impossible de citer d'eux des rimes « blâmables dans l'outrance ». Chez Banville, qui rime très richement, il n'y a rien à reprendre et dans son œuvre nulle rime ne se trouve « qui ne soit rigoureusement judicieuse ». Aussi Verlaine de conclure : la rime est indispensable à notre art français[1]. C'est un mal nécessaire dans une langue peu accentuée, la rime suffisante pour le moins.

Quant à l'assonance Verlaine l'autorise, mais à condition de ne pas vouloir la substituer en tout et partout à la rime. « Adoptée dans la littéralité » l'assonance serait un souci musical tout aussi gênant que la rime, mais combien inférieure à elle en pureté, en noblesse et en son. Verlaine raconte à ce propos une anecdote relative à sa *Ballade en l'honneur de Louise Michel*[2]. Il s'est permis là une assonance en faisant rimer *Faucille* et *Cécile*, mais il s'empresse d'ajouter : « Que ceci ne serve pas d'exemple ».

Il y a donc pour Verlaine nécessité absolue de respecter le vers dans son nombre essentiel. Pas de vers myriapodes; emploi de la rime avec tolérance assez large, allant à titre exceptionnel seulement jusqu'à l'assonance.

Cette réaction contre les exigences de la rime et cette admission renouvelée de l'assonance n'étaient des actes ni de révolutionnaire, ni de précurseur. Verlaine, du seul point de vue rythmique avait donc d'autres droits à la reconnaissance de la nouvelle école. C'est qu'en effet dans le cadre traditionnel du vers français il a moins inauguré des hardiesses inaccoutumées que repris et multiplié souvent à l'excès les libertés risquées par ses devanciers. Après Malherbe, qui en avait commis quelques-uns[3], après les poètes de *la Pléiade*, après Banville qui avait essayé de les rajeunir, Verlaine emploie les vers de 9, 11 et 13 syllabes. Il en use avec une telle maîtrise qu'il les fait passer dans les habitudes de la

1. *Épigrammes*, II, 2.
2. *Amour*.
3. Cf. *la Chanson* IV de l'édition Blanchemain.

langue et que pour ainsi dire il les recrée véritablement. Il traite la césure en enfant terrible, lui donnant toutes les places possibles, car il convient, à son avis, de la distribuer dans le vers selon les exigences réclamées par l'oreille, soit pour un effet voulu, soit pour un mouvement particulier de la pensée.

Néanmoins le poète sauvegarde un certain rythme, quelquefois compliqué sans doute, mais toujours assez facilement perceptible. Là encore Verlaine n'a fait que plus souvent ce que Racine[1] s'était permis de temps à autre, ce que Molière osait poursuivre durant toute une comédie, ce que La Fontaine enfin regardait comme un moyen de naturel et de simplicité. Il a tenté des enjambements audacieux n'hésitant ni à séparer un complément de sa proposition :

> ... L'art japonais effraie
> Mes yeux de Français, dès l'enfance acquis *au*
> *Beau jeu* de la ligne[2]...

ni a suspendre le sens après une négation ou un régime direct :

> L'éditeur qui venait de *ne*
> Vendre qu'une édition toute,
> Bref répondit : Mon vieux vous *me*
> Volez comme sur la grand'route[3]

ni même à couper un mot en deux :

> ... De ma mine *affreuse-*
> *ment* peuple et sans nul galbe exquis[4].

ou bien quand il nie que Léon Deschamps

> ... soit le bienfaiteur qu'il *pré-*
> *tend* être par mont et pré[5].

1. Cf. par exemple *Britannicus* où Racine met indifféremment la césure après la 1re, 2e, 3e, 4e, 8e, 9e, 10e et même 11e syllabe du vers. Voy. vers 425, 387, 1504, 688, 1015, 425, 955, 1650.
2. *Épigrammes*, III, 1.
3. *Invectives*, XXIII.
4. *Invectives*, VIII.
5. *Invectives*, XVII.

Cependant l'originalité réelle de Verlaine est moins dans la rénovation de mètres délaissés, dans la mise à mal de quelques césures et l'acrobatie de certains rejets, que dans l'usage du rythme impair dont la musique séduit et inquiète à la fois l'oreille.

> Et pour cela préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose [1].

Cette rythmique boiteuse dérivée de certains accords à la Wagner donne au poème comme un mouvement fiévreux, un geste neurasthénique assez en harmonie avec les images évoquées.

Vers de treize syllabes :

1) Londres fume et crie. | Oh ! | quelle ville de la Bible
2) Le gaz flambe | et nage | et les enseignes | sont vermeilles
3) Et les maisons | dans leur ratatinement terrible
4) Épouvantent | comme un sénat de petites vieilles.

Vers de onze syllabes :

5) Dans un palais | soie et or, | dans Ecbatane,
6) De beaux démons, | des satans | adolescents
7) Au son | d'une musique | mahométane
8) Font litière | aux sept péchés | de leurs cinq sens.

Ces vers doivent se scander ainsi :

1) 5-1-7.
2) 3-2-5-3.
3) 4-9.
4) 4-9.

5) 4-3-4.
6) 4-3-4.
7) 2-5-4.
8) 3-4-4.

1. *Jadis et naguère: Art poétique.*

Le motif harmonique est basé sur le retour dans le vers qui suit d'une des mesures du vers qui précède. Le rythme est claudicant puisqu'aucun des mètres n'est immédiatement suivi d'un mètre de même valeur. Mais la musique du vers reste sensible et l'oreille, au début choquée par ces accords imparfaits, s'habitue à cette rythmique étrange et même y trouve un charme indéfinissable, ce qu'on pourrait appeler un plaisir en retour, cette déception agréable qui suit l'art de différer la sensation attendue. Ajoutez à cette harmonie originale des procédés techniques qui en accusent la séduction, comme l'enchevêtrement des rimes masculines et féminines, des allitérations et des assonances au milieu du vers, revenant comme le leit-motiv de la musique allemande, l'utilisation d'une forme fixe à une destination nouvelle[1], et l'on saisira combien la métrique de Verlainé échappe à toute espèce de codification. On peut en signaler les curiosités, il est impossible d'en fixer les règles. Une seule loi domine sa rythmique : assouplir l'enveloppe métrique pour la rendre susceptible d'exprimer l'intimité de l'âme humaine jusque dans ses plus délicates nuances; obliger l'instrument d'expression poétique à suivre le chanteur et non imposer au poète le carcan des formes fixes et des mètres pétrifiés.

La même loi commande à la syntaxe de Verlaine. Sa phrase est complètement désarticulée, désossée. Tantôt molle et alanguie jusqu'à la déliquescence, elle figure un bavardage délicieux d'attendrissement ou de préciosité. Tantôt violente et superbe, elle traduit avec énergie les indignations du poète ou ses élans de mysticisme Ce que Verlaine cherche surtout, ce n'est pas la phrase brillante, métallique, parfaitement équilibrée, c'est, au contraire, la phrase simple, aussi voisine que possible du langage varié et toujours pittoresque de la conversation :

1. Cf. le dialogue avec Dieu, dans *Sagesse*, qui n'est qu'une suite de Variations sur le sonnet.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indécis au précis se joint [1].

Étayée par cet axiome, la langue de Verlaine est loin d'être cette langue correcte, épluchée et modérément ornée qui fait l'originalité des écrivains classiques. Certes il n'abuse pas, comme le feront ses disciples, de ces mots grandiloquents qui surprennent par leur antiquité ou leur exotisme. Les meilleurs termes sont à son sens d'un usage courant. Il suffit de savoir leur faire rendre par des associations inaccoutumées des effets inattendus. Chez Verlaine, les procédés condamnés comme des négligencés sont regardés comme des moyens de beauté neuve. Et l'expérience lui donne raison. Aussi le fréquent emploi du même mot n'est pas étranger à la langueur troublante des *Soleils Couchants* :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.

La Mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

Et d'étranges rêves
Comme des soleils
Couchants sur les grèves
Fantômes vermeils

Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
A de grands soleils
Couchants sur les grèves [2].

1 *Jadis et Naguère: Art poétique.*
2. *Poèmes saturniens.* Cf. encore *Romances sans paroles : Ariettes oubliées,* VIII.

La juxtaposition hétéroclite de substantifs et d'adjectifs, souvent sans autre lien entre eux qu'une similitude de son, aboutit à ce petit chef-d'œuvre, *Chanson d'automne* [1].

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone...

ou à celui-ci [2] :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !...

Le retour en refrain d'onomatopées ou d'expressions bizarres dénotent —, le rire dans *les Indolents* [3],

— Le rare est le bon. Donc mourons
Comme dans les Décamérons.
Hi, hi, hi, quel amant bizarre !

l'ivresse dans *Sur l'herbe* [4].

— Ma flamme... Do, mi, sol, la, si.
— L'abbé ta noirceur se dévoile.
— Que je meure, mesdames, si
Je ne vous décroche une étoile !

— Je voudrais être un petit chien !
— Embrassons nos bergères, l'une
Après l'autre. — Messieurs, eh bien ?
— Do, mi, sol. — Hé ! bonsoir la lune !

1. *Poèmes saturniens.*
2. *Romances sans paroles: Ariettes oubliées*, III.
3. *Fêtes galantes.*
4. *Fêtes galantes.*

l'excessive fantaisie dans la sixième des *Romances sans paroles* :

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du guet
Le chat de la Mère Michel ;
François les bas-bleus s'en égaie...

Car la boulangère... — Elle ? — Oui dame !
Bernant Lustucru, son vieil homme,
A tantôt couronné sa flamme...
Enfants, *Dominus Vobiscum !*

et marque enfin d'un cachet savoureux quoique étrange *le Pantoum négligé* de *Jadis et naguère* :

Trois petits pâtés, ma chemise brûle !
Monsieur le curé n'aime pas les os.
Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule,
Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux.

Ma cousine est blonde, elle a nom Ursule.
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux.
Vivent le muguet et la campanule !
Dodo ! l'enfant do, chantez doux fuseaux.

Que n'émigrons-nous vers les Palaiseaux !
Trois petits pâtés, un point et virgule ;
On dirait d'un cher glaïeul sur les eaux ;
Vivent le muguet et la campanule !

Trois petits pâtés, un point et virgule ;
Dodo, l'enfant do, chantez, doux fuseaux.
La libellule erre emmi des roseaux.
Monsieur le curé, ma chemise brûle !

Pour Verlaine, tout ce qui rend la sensation fugitive, le caprice de la pensée ou de la chair, tout cela doit trouver place dans le vers. En raison de cette théorie, il n'hésite pas dans *Bonheur*[1] à risquer le plus singulier des calembours :

Dieu de grâce... l'auteur et l'ôteur du danger.

1. XVI, strophe 3, vers 4.

Cette licence, assez rare dans les œuvres du poète antérieures à 1893, n'est assurément pour lui qu'une manière d'affirmer davantage l'entière liberté de l'écrivain aussi bien en matière de rythme qu'en matière de style.

Au point de vue formel, le symbolisme de Verlaine s'affirme donc comme une révolte du génie poétique contre les règles, quelles qu'elles soient, classiques, romantiques, ou parnassiennes qui prétendent restreindre son domaine d'inspiration ou limiter sa puissance d'expression. La seule règle ici, c'est d'avoir quelque chose à dire et de le dire avec toute la simplicité dont on est capable. Verlaine revendique pour le poète le droit d'exprimer tout ce qu'il pense ou tout ce qu'il sent de la façon qu'il juge la plus propre à reproduire cette pensée ou cette sensation. Pour cela, guerre à la rhétorique, guerre à la littérature. Place à la sincérité, à la spontanéité. Cela conduit directement à l'abolition de toute technique prosodique ou philologique. La fantaisie musicale du poète est souveraine partout, dans la métrique comme dans la syntaxe. L'essentiel, c'est d'abréger la distance entre la sensation et l'expression, c'est, selon le mot de Taine, obtenir que la forme s'anéantisse et disparaisse, c'est faire de l'œuvre d'art une œuvre de douceur, où ne saille aucun angle brutal, c'est préférer à tous les codes poétiques le charme indéfinissable, et du reste éminemment subjectif, qui naît d'un motif harmonique. « Et vive un vers bien simple, s'écrie Verlaine, autrement c'est la prose [1]. » Oui, il faut être simple, simple à la manière de Villon, simple à la manière des primitifs, mais subtilement simple comme un primitif qui serait né au XIXe siècle.

— Ainsi le symbolisme de Verlaine se résume dans un effort tenté pour réconcilier la littérature et la vie. Il faut attraper tout l'homme, le peindre dans ses élans vers la chair et vers Dieu, saisir enfin ces nuances imperceptibles, ce clair obscur

1. *Bonheur*, XVIII.

derrière lequel se dissimule l'irréel plus grand, plus fort, plus vivant que le réel. Et pour cela il faut donner du jour au vers, de l'air à la phrase, assouplir, amollir, fluidifier la cire expressive du langage pour la contraindre à mouler toutes les arabesques de la sensation et de la pensée. Il faut rêver, non composer; il faut chanter, non écrire.

II

MALLARMÉ

1. Son esthétique : le procédé évocatoire. — 2. L'art de composer. — 3. L'art d'écrire. — 4. Du vers. — 5. De la syntaxe. — 6. Du style.

1. Verlaine avait fait de la spontanéité le principe de toute poésie. Il avait prouvé qu'il suffisait au poète de suivre son instinct égoïste ou supérieur et d'enregistrer ses émotions sentimentales pour réaliser l'œuvre poétique. Pressé de formuler son esthétique, il avait indiqué des formules pratiques, nullement impératives, qui résumaient les moyens empiriques de retrouver ou d'acquérir le naturel. Au fond, il sentait que la spontanéité ne se codifie pas. Le génie s'exprime en dehors des règles. La grande norme était pour lui de suivre sa nature et son symbolisme n'était en définitive que le retour d'un raffiné au naturel et à la simplicité. Tout autre est pour Mallarmé le principe de la vraie poésie. Transfuge du Parnasse comme Verlaine, il gardera la religion de la forme, mais il transformera la poétique établie par ses devanciers. Après avoir sacrifié lui-même aux dieux qu'à ses débuts littéraires il honorait de son admiration, il sera précisément élu par la jeunesse non plus pour ce qui peut en ligne directe le rattacher à l'école de Gautier, de Banville et même de Baudelaire, mais pour ce qui l'en distingue, pour ce qui dans ses théories comme dans son œuvre caractérise son originalité de novateur[1]. Que préconise donc Mallarmé ?

A l'émotion sentimentale, juge-t-il d'abord, le pur poète doit substituer l'émotion intellectuelle car la sensation ou le

1. Cette originalité intéresse évidemment seule une histoire du symbolisme. C'est pourquoi je n'ai pas cru nécessaire d'attirer l'atten-

sentiment, bases d'une poésie primitive, sont des éléments inférieurs de l'art; l'élément supérieur est la pensée, et c'est sur elle que repose la vraie poésie, celle des hommes cultivés et des esprits d'élite. D'ailleurs, le poète n'a pas pour rôle unique d'être l'écho fidèle des voix intérieures de l'instinct.

Après avoir pieusement enregistré dans son cœur les caprices de la sensibilité ou de la raison, il doit faire œuvre de volonté. L'art en effet consiste moins à communiquer ou à suggérer aux autres ce qu'on ressent soi-même qu'à créer pour autrui des motifs de pensées, de suggestions ou de rêves.

Ce principe général de son esthétique, Mallarmé le puise dans une philosophie nettement idéaliste. Il partage sur ce point les théories de Villiers de l'Isle-Adam et s'avoue par conséquent disciple de Hegel, de Fichte et de Schelling. Toutefois, ce professeur d'anglais est plus sympathique aux penseurs de la Grande-Bretagne qu'aux métaphysiciens de l'Allemagne. Sa conception du monde rappelle plus celle de Berkeley que celle de tout autre idéaliste. Pour lui comme pour Berkeley, les choses matérielles se réduisent aux idées que nous en avons. Être, c'est être perçu.

La substance matérielle n'existe que par les impressions qu'elle produit en nous. La seule existence appartient aux substances spirituelles, l'âme et Dieu, principe de toute idée c'est-à-dire de toute illusion. Entre toutes choses ces réalités supérieures et invisibles tissent une trame infinie, mystérieuse et variée dont les fils s'entrecroisent dans l'âme du poète : « Tout objet existant, écrit Mallarmé, n'a de raison que nous le voyons... sinon de représenter un de nos états intérieurs : l'ensemble de traits communs avec notre âme consacre un symbole ». L'absolu n'a pour nous qu'une valeur subjective; le monde est une illusion et l'illusion est la seule

tion sur les vers clairs de Mallarmé, comme l'a fait avec dévotion M. Remy de Gourmont dans *le Temps* du 12 octobre 1910 : *Souvenirs sur le symbolisme : Stéphane Mallarmé.*

vérité que nous puissions atteindre. Plusieurs illusions entrelacées constituent une vérité. L'œuvre du poète est de fixer des vérités. En présence de l'inextricable écheveau d'illusions qui réfléchissent obscurément pour lui les réalités supérieures, le poète doit, pour capter la vérité, se regarder comme la scène sur laquelle ces illusions viennent en chœur danser des ballets à figures bizarres et compliquées. Il a le devoir de les reproduire tel qu'il les perçoit; il a surtout le devoir de provoquer leurs jeux et d'en surprendre les secrets. Dans ce but, le langage met à sa disposition des procédés infaillibles, la fiction, l'allégorie, l'allusion et surtout l'analogie. Celle-ci est la baguette magique du maître de danse, le sortilège qui charme les illusions et les fait accourir en hâte devant l'œil curieux du poète. L'écrivain n'a plus alors qu'à contempler leurs ébats; il en notera les fantaisies et de la transcription de ce spectacle naîtront des poèmes symbolistes. Mallarmé a donné un exemple analytique de ce procédé évocatoire dans le morceau qu'il intitule : *le Démon de l'analogie*[1]. Cette pièce est curieuse, car elle résume l'art d'inspiration du poète, et montre de quelle manière Mallarmé réunissait les matériaux de ses poèmes : « Je sortis de mon appartement, écrit-il, avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte » de façon que

La Pénultième

finit le vers et

est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou

1. *Pages*. Le morceau est transcrit selon les dispositions typographiques adoptées par Mallarmé.

d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai des vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler ; bientôt la prononçant avec un silence après « Pénultième », dans lequel je trouvai une pénible jouissance : « La Pénultième — », puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait, sans doute, et j'ajoutais en manière d'oraison : « Est morte ». Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique : la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment. Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi ! — d'une magie aisément déductible et nerveuse — je sentis que j'avais ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

» Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur, c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que

j'étais devant la boutique d'un vieux luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes, enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième. »

Premier temps : Un vocable dont le sens est imprécis : « La Pénultième est morte ».

La façon dont ces mots sont prononcés suggère l'idée d'un choc d'ailes contre les cordes d'un instrument de musique. Voilà la première analogie, la perception d'un premier rapport entre un son de voix humaine et un son de voix musicale. La comparaison de ces modalités en suscite d'autres : une corde tendue, un instrument de musique oublié.

Deuxième temps. — Prononciation de la même phrase dans une tonalité différente. Le silence est cette fois placé non plus après *nul* mais après *tième*. Aussitôt, évocation de corde cassée, impression de deuil, oraison, etc... Explication d'un phénomène aussi étrange : le poète est victime d'un excès de labeur linguistique.

Troisième temps. — Prononciation de la même phrase avec une tonalité nouvelle. A l'impression de deuil, succède l'impression des condoléances nécessaires. Soudain, curieuse constatation : la main du poète fait un geste de caresse consolatrice et les vocables ressûscitent dans leur tonalité primitive. Mallarmé s'aperçoit alors qu'il a été guidé instinctivement vers une boutique d'antiquaire où dans l'oubli des vieilles choses, se confondaient lamentablement d'anciens instruments de musique et de vieux oiseaux empaillés.

N'est-ce pas assez pour démontrer que le poète avait vu se refléter en lui des douleurs réelles et que son âme était le miroir de ces correspondances mystérieuses par lesquelles se relient entre elles nos illusions ? C'est du moins la conclusion qui paraît se dégager du morceau ; car Mallarmé évite avec soin de conclure : il ne prétend pas imposer au lec-

teur sa façon de penser ou de sentir; il se contente de lui offrir, ici comme ailleurs, un motif à méditations.

2. Cette page est relativement claire, parce que Mallarmé, désireux sans doute de donner au vulgaire un spécimen de son art, a voulu l'écrire selon son expression «en langage de conversation». Si Mallarmé s'était proposé de faire un poème avec les diverses impressions consignées dans cette prose, voici comment il l'eût composé. Il eût inscrit sur des fiches chacune des images obtenues dans les trois temps d'évocation indiqués. Ensuite, au moyen de l'allusion, de la comparaison, de la métaphore et d'incroyables artifices de lexicographie, de syntaxe et de grammaire, il eût à chaque image ajouté de petites images adventices qui eussent été comme le développement, l'extension de cette image initiale. Ce travail préparatoire achevé, le poète se serait trouvé en face d'une moisson d'images, une armée débandée de suggestions incidentes entourant le général en chef, c'est-à-dire l'idée primitive, le thème original. Dans ce chaos il aurait fallu introduire l'ordre. La volonté intervenait alors ; elle faisait d'abord un choix judicieux parmi les images présentes, n'élisait à l'honneur du poème que les plus capables de faire impression sur le lecteur. Après quoi, elle s'efforçait d'ordonner cette élite encore indisciplinée, autrement dit, le poète traçait le plan de son poème.

Or, quand on passe de la conception des idées à l'expression de ces idées, une difficulté se présente insurmontable dans l'ancien art de composer. Par besoin de clarté, nous avons pris l'habitude de présenter successivement les idées, d'user en un mot dans l'expression d'un art analytique qui nous permet de faire le dénombrement de nos pensées, mais non de les présenter dans leur fouillis de conception, avec ce fécond entrelacement sous lequel elles s'étaient manifestées et dont elles tiraient par réciprocité d'action les unes

sur les autres une intensité de puissance que l'analyse leur enlève. Il faut pour les traduire dans toute leur valeur les présenter non plus successivement, mais simultanément. Le poète va se placer au centre de ces idées et il les évoquera toutes en même temps. Mais, vous écriez-vous, c'est changer de chaos ! — Pas du tout. Vous allez comprendre, si, abandonnant les habitudes de composition auxquelles vous oblige la clarté vulgaire, vous substituez à la hiérarchie logique de la littérature, la hiérarchie également logique de la musique. Dans un orchestre, les premiers violons jouent le chant ; en même temps qu'ils exécutent leur partie, les seconds violons et l'ensemble des basses jouent l'accompagnement. Le thème initial voit accroître sa puissance musicale de tout le jeu des thèmes harmoniques qui complètent, amplifient, diversifient son motif essentiel. Est-ce que pour l'auditeur placé à distance la phrase musicale ainsi réalisée manque d'unité ? Absolument pas. L'oreille perçoit la beauté du chant mais elle est infiniment flattée par les floritures, d'ailleurs indispensables, de l'accompagnement. Le poème s'organise selon la méthode de la musique. Il est écrit sur un thème autour duquel sont groupées les idées harmoniques qui lui conviennent. A l'écrivain de savoir orchestrer ses illusions dans le ton le plus convenable aux suggestions qu'il veut produire. La démonstration du procédé mallarméen eût été facile à faire si l'auteur avait mis en vers son morceau : *le Démon de l'analogie.* Malheureusement, l'orchestration poétique de cette page n'existe pas. A son défaut, voici le sonnet bien connu : *le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre,
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique, mais qui, sans espoir, se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Un disciple de Mallarmé, Albert Mockel, en donne cette explication, « J'y vois apparaître, écrit-il[1], l'image d'un cygne captif dans un étang glacé, celle d'un cygne qui se débat, celle (par allusion) de l'oiseau qui dévore l'espace et celle du blanc désert de la neige. J'y vois la conception platonicienne de l'âme déchue de l'idéal, et qui y aspire comme à sa patrie natale ; — et celle que le genre est un isolement de par son aristocratie. Il nous suggère aussi la misère du poète, ici exilé, — jadis il eût été prophète, — et qui survit à son moment. Et la conclusion stoïcienne : vaincre par le mépris le malheur, en gardant haut la tête. Enfin on en peut faire des adaptations morales assez diverses, — celle-ci par exemple qui fut, je crois, dans la pensée de l'auteur. L'homme supérieur, s'il succombe à la vie quotidienne est la victime de son antérieure indifférence : *pour n'avoir pas chanté la région où vivre*, pour n'avoir pas secoué à temps les préjugés qui l'étreignent à présent, captif malgré son indignation. Placé au centre de ces idées et de ces images, le poète les envisage d'ensemble ; il les voit toutes à la fois et jusque dans leurs détails. Et lorsqu'il parle, ce n'est point pour nous les *exposer*, discursivement ; il nous les rappelle plutôt, comme s'il épelait la confidence d'une émotion que déjà nous avions devinée. Ainsi certaines mélodies modernes dérivent à la fois de plusieurs tons qu'elles quittent et reprennent sans les avoir rigoureusement formulés. Les premières mesures de *Tristan et Yseult* paraissaient inintel-

1. *Stéphane Mallarmé. Un héros.*

ligibles, à cause de cela, aux classiques vieillis; mais c'est aussi de cela qu'elles tiennent leur beauté mystérieuse et profonde »..... Dans le sonnet qui m'occupe, il y a une image principale, celle du cygne captif; l'idée de la déchéance platonicienne en est née directement et dirige le poème. Et tout autour de celle-ci se sont développées des idées connexes, *des idées harmoniques*, qui l'enrichissent et la multiplient. Il se peut que l'attention se disperse entre elles, et ce sera fâcheux. Mais le poème doit être l'éclosion simultanée d'elles toutes. La grande image est apparue d'abord, puis aussitôt l'idée principale revêtue par la luxuriance touffue de ces autres idées, nées d'elle-même comme une prodigieuse chevelure. Toutes sont unies entre elles, mais non point tant par les arêtes extérieures de la phrase que par ce qu'elles ont d'intrinsèque; mais encore par le sens qu'elles acquièrent selon le point de vue du poète ou selon leur contact avec les idées voisines. La logique du poème n'est donc pas tout à fait la vieille logique des scolastiques. Il en faut une plus souple à la fois et plus subtile, où il entre de l'intention : une logique pareille à celle de Beethoven dans ses derniers quatuors. »

Ce commentaire de l'esthétique mallarméenne est la démonstration cherchée. Il établit que la logique du poème n'est pas la logique accoutumée. Il introduit en littérature un nouvel art de composer.

3. Le plan du poème ainsi tracé, reste à l'écrire. Mallarmé y voit à la fois le plus compliqué et le plus pénible des travaux. Le poète doit à ce moment avoir conscience de l'œuvre importante à laquelle il se résoud, ce qui pour Mallarmé équivaut à s'imposer un véritable supplice de scrupules. Il faut en effet comprendre le but où doit tendre un livre, l'effet que se propose le vers et savoir utiliser les mille ressources du langage, conformément au principe d'une originalité suggestive.

Pour Mallarmé, l'écrivain, après avoir rassemblé dans sa conscience les signes dispersés par lesquels l'absolu s'est manifesté à son âme, doit les fixer dans un livre. Le poète n'est honoré des confidences de l'Inconnu qu'à la condition d'en éterniser les secrets dans un ouvrage : « Tout au monde, écrit Mallarmé, existe pour aboutir à un livre ». Mais ce livre ne doit pas être un délayage habile d'idées rares ou peu nombreuses, le prétexte à exposer dans une profusion de paroles souvent inutiles une pensée ou une sensation qu'une ligne suffirait à exprimer. Le rôle de l'écrivain n'est pas de décrire ou d'expliquer, mais seulement d'évoquer : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve[1] ». Le livre est un recueil de pensées et d'émotions comprimées, quelque chose comme un reliquaire dans lequel se trouveraient emmagasinées sous forme concentrée des énergies de suggestion. Le lecteur ouvre le coffret, s'empare des précieuses perles symbolistes, et aussitôt, sous l'effet de leur vertu magique, il entend se déclancher en lui le ressort des pensées et des émotions. Au contact des merveilleux joyaux, il part en rêves, il songe, il réfléchit. Un travail personnel se fait en lui dont la phrase condensée par l'écrivain a été le prétexte. Il ne lit plus l'ouvrage en quelques heures, il s'arrête sur chacune de ses lignes, il les médite longuement; il les prend pour susciter et diriger son rêve de la même façon que l'amateur des paradis artificiels absorbe une boulette de haschich ou fume une pipe d'opium pour se plonger dans les fantômes de l'ivresse.

Un pareil livre est toujours écrit en vers, car pour Mallarmé il y a vers dès qu'il y a effort vers la condensation. « Le vers, explique-t-il, est partout dans la langue où il y a rythme... Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité il n'y a pas de prose; il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins

1. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 57.

serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification. » A son avis, l'homme use de deux sortes de langage, du langage parlé et du langage écrit. Par langage parlé, il faut entendre toute phrase écrite qui ne se propose pas un but esthétique et qui sert uniquement soit à échanger des rapports sociaux, soit à communiquer des lieux communs dans la manière explicative habituelle à ce qu'on désigne ordinairement sous le nom de prose. C'est le langage du roman, du journal, des traités scientifiques ou littéraires. Tout cela pour Mallarmé s'appelle des *conversations*. Or, « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement[1] ». Le langage écrit « se contente de faire allusion aux choses, d'en distraire la qualité et d'y incorporer quelque idée[2] ». C'est le véritable style littéraire et par suite le style symboliste. On a eu tort jusqu'ici de vouloir mélanger ces *conversations* et ces *écritures*. Elles ont l'une et l'autre des buts différents. Tout le marasme de la littérature contemporaine dérive de cette déplorable confusion : « Un désir indéniable à mon temps, constate Mallarmé[3], est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

« Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

» A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche et concret rappel, la notion pure ?

» Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue

1. *Divagations : Crise de vers.*
2. *Divagations : Crise de vers.*
3. *Pages : Divagation.*

aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

» Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, *le Dire*, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité ». Le livre exige donc un langage spécial, et ce langage est le vers

4. Ceci posé, Mallarmé établit cependant une certaine distinction entre le vers et la prose au sens ordinaire de ces mots. L'un ne se distingue de l'autre que par ses dispositions typographiques. Les vers s'écrivent avec des blancs soit entre eux, soit entre les strophes. On peut multiplier les alinéas et varier s'il est nécessaire la ponctuation. Ces blancs, ces alinéas, ces ponctuations équivalent à des signes musicaux, dièses, bémols, rondes, blanches, noires, croches, soupirs et pauses. Mais en général le vers n'a guère besoin de ponctuation, le rejet à la ligne, les blancs intervallaires, qui suspendent la respiration et par conséquent modifient l'élocution, y suppléent dans une mesure presque partout suffisante. Le vers, en effet, jadis considéré comme un agrégat harmonieux de vocables, n'est en réalité qu'un seul mot, qui même, avec le temps, acquiert une originalité et une unité propre, quelque chose comme un proverbe sur une idée nouvelle, dont il suffit de prononcer le premier mot pour qu'aussitôt, instinctivement, mécaniquement, la mémoire ressuscite les autres : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution en même temps que la

réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère[1]. »

Est-ce à dire que cette réforme typographique du vers rend Mallarmé sympathique au vers libre. Nullement. Mallarmé déplore la règle étroite du Parnasse, il reconnaît que la recherche excessive de la forme a conduit les parnassiens à une poésie de statuaire, belle comme un marbre mais manquant de vie. Cependant cela n'implique pas une scission absolue entre le Parnasse et le Symbolisme. « Avec la science du vers, l'art suprême des coupes que possèdent des maîtres comme Banville, l'alexandrin classique peut atteindre à une variété infinie et suivre tous les mouvements de passion possible[2]. » Mais il n'est pas mauvais de laisser se reposer parfois cet instrument trop parfait et d'introduire dans le vers, en vue d'atteindre à plus de naturel, une certaine fantaisie personnelle : « Le Parnasse, constate Mallarmé, instaura le vers énoncé seul sans participation d'un souffle préalable chez le lecteur ou mû par la vertu de la place et de la dimension des mots. Son retard, avec un mécanisme à peu près définitif, de n'en avoir précisé l'opération ou la poétique. Que l'agencement évoluât à vide depuis, selon des bruits perçus de volant et de courroie, trop immédiats, n'est pas le pis : mais, à mon sens, la prétention d'enfermer en l'expression, la matière des objets. Le temps a parfait l'œuvre : et qui parle entre nous de scission ? Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu[3]. »

Il convient donc de conserver l'ancien mètre, mais de le diversifier à l'infini ; l'abandonner pour recourir à un mètre

1. *Pages : Divagation.* — On en peut trouver quelques exemples dans les vers intelligibles de ses poèmes ; celui-ci :

La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres !

et d'autres relevés par M. R. de Gourmont. Art. cit.

2. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 59.

3. *La Musique et les lettres.*

absolument nouveau serait dérouter le lecteur. Il y a du plaisir à retrouver sous des formes inattendues des mètres déjà connus; il ne faut pas dans le vers de révolution, mais une évolution lente qui habituera progressivement le lecteur aux nouveautés métriques et au bout de laquelle le vers n'en sera pas moins transformé. « Si, au cas français, invention privée ne surpasse le legs prosodique, le déplaisir éclaterait, cependant, qu'un chanteur ne sut à l'écart et au gré de ne pas dans l'infinité des fleurettes, partout où sa voix rencontre une notation, cueillir... La tentative, tout à l'heure, eut lieu, et, à part des recherches érudites en tel sens encore, accentuation, etc... annoncées, je connais qu'un jeu séduisant se mène avec les fragments de l'ancien vers reconnaissables, à l'éluder ou le découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout étrangère. Le temps qu'on desserre les contraintes et rabatte le zèle, où se faussa l'école. Très précieusement : mais, de cette libération à supputer davantage, ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle — aussi, certes, quelque ortographe — la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers. Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par sa valeur et à les grouper; ils riment; pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final[1]. » Mallarmé avait essayé de donner un spécimen de cette évolution dans son *Après-midi d'un faune*, où de son propre aveu « il avait essayé, à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de ne sortir que dans les grandes occasions[2] ». Mallarmé admettait donc les dissonances voulues; il préconisait le vers libéré de Verlaine, mais son ambition

1. *Divagations : Crise de vers.*
2. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 62.

de réformateur ne se haussait pas jusqu'à la dislocation totale du vers français. Sur la fin de sa carrière, il avait cependant conçu la possibilité d'un genre intermédiaire entre le vers et la prose. Ce n'était point le vers libre, mais une prose spéciale, dans laquelle la ponctuation était remplacée par des gradations typographiques. Les caractères d'imprimerie y affectaient un œil particulier, tantôt grand, tantôt exigu, suivant l'importance de chacune des propositions, avec une progression ascendante ou descendante dans la hauteur des lettres selon l'intensité du sentiment qu'elles exprimaient. Les verslibristes auraient tort de voir là un encouragement à des efforts légitimes. Ce compromis tenté par Mallarmé est un de ces nombreux essais de rénovation formelle dans lesquels le poète a dissipé le meilleur de son génie, particulièrement une tentative corollaire à cette grande réforme typographique qu'il rêvait pour élaguer du livre tant de lignes inutiles : « L'influence du journal, écrivait-il, est fâcheuse, imposant à l'organisme complexe requis par la littérature, au bouquin, une monotonie — toujours l'insupportable colonne qui s'y contente de distribuer, en dimensions de pages, cent et cent fois. Mais, entends-je, peut-il cesser d'en être ainsi ? Je vais dans une échappée (car l'œuvre sera un exemple préférable) satisfaire la curiosité.

» Pourquoi un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie en gros caractères, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il pas le lecteur en haleine, durant tout le livre, avec appel à sa puissance d'attention : alors que se grouperaient autour, secondairement d'après leur importance, des explications, des compléments, des dérivés de la pensée centrale, un semis de fioriture ? » Mallarmé adopte donc le vers régulier tel que nous l'ont légué dans son essence les classiques : il en maintient la rime comme principe rythmique : « Voilà, dit-il, constatation à quoi je glisse, comment, dans notre langue, les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de

leur accord final, sont la loi mystérieuse de la rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne du sanctuaire et d'empêcher qu'entre tous, un n'usurpe ou ne demeure péremptoirement ; en quelle pensée fabriqué celui-là ? peu m'importe, attendu que sa matière aussitôt gratuite, discutable et quelconque, ne produirait de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs, remémorée extérieurement par une parité dans la consonnance[1]. » Tout en conservant au vers sa forme traditionnelle, il en modifie pourtant lui aussi le principe lyrique. Pour lui le vers est un chant, un des aspects de la musique. « La musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie, vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. L'un des modes incliné à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité du livre explicatif et familier[2]. »

Il n'y a d'ailleurs que la forme musicale qui puisse exactement traduire la pensée : « Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée, qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante[3]. » Il faut donc considérer le vers comme une phrase musicale, mieux comme un orchestre réduit ou, pour employer la formule mallarméenne, comme une *musique de chambre*. Son orchestration est naturellement compliquée ; elle repose sur une science du langage dont les philosophes professionnels eux-mêmes n'ont qu'une vague idée. Le poète ne doit plus compter comme autrefois sur ce souffle divin qui presque instinctivement lui faisait découvrir dans un rythme approprié des vers jugés parfaits. L'élan lyrique s'efface désor-

1. *Pages : Un Principe des vers.*
2. *La Musique et les lettres.*
3. *Divagations : Crise de vers.*

mais devant l'art du vocabulaire : il faut chercher des mots, des tours de phrase, des accouplements de mètre dont l'originalité de forme et d'ordre « aide en nous à l'éclosion d'aperçus et de correspondances [1] » et réalise pour autrui un motif assuré de suggestives émotions. « Ce n'est plus, déclare Mallarmé parlant du poète, comme d'abord son enthousiasme qui l'enlève à des ascensions continues du chant ou de l'idée, bref de délire comme aux lyriques : hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et ne réclamant de quelques-uns, le poète dissimulé ou son lecteur, que la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour parler[2]. » Et il précise sa pensée en ajoutant ailleurs : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase[3]. »

5. Personnellement il a cru pouvoir réaliser cette harmonie parfaite par une triple originalité : d'abord par la couleur du style ; il l'obtient en usant du mot propre et surtout en procédant avec habileté dans le choix des épithètes. Ensuite par la variété du rythme, la façon de couper la phrase : elle est chez lui en rapport étroit avec la nature des sentiments exprimés. Enfin et avant tout par l'innovation syntaxique.

Il ne manque pas d'écrivains qui pratiquent l'épithète rare et sont remarquables par la richesse des coupes. Il y en a peu qui soient doués de syntaxe originale.

L'ambition de Mallarmé était de compter parmi ces privilégiés. Dans ce but, il a été plus grammairien que poète. Il

1. *La Musique et les lettres.*
2. *Pages : Un Principe des vers.*
3. *Divagations : Crise de vers.*

s'est livré à une série de recherches si méticuleuses qu'il a passé toute sa vie à des essais grammaticaux et paralysé par scrupule de beauté sa puissance de production : « Que de fois, a-t-il avoué à l'un de ses familliers, Camille Mauclair[1], j'ai résolu de me mettre à écrire les livres que je portais dans mon cerveau, en me contentant d'une forme française habituelle, d'un a peu près éloquent et expressif avec des rythmes et une syntaxe d'usage courant, en me jurant à moi-même de secouer le joug ; et puis, au moment de commencer, je sentais que je ne pouvais pas, que l'on n'a pas le droit de mésuser ainsi de la langue écrite, et je recommençais à étudier ce qu'elle exige. » Aussi, la plupart de ses poèmes ne sont-ils que des études, des expériences si l'on veut, où l'écrivain, torturé par son besoin de nouveautés syntaxiques, essayait de condenser à l'extrême dans un style fortement synthétique les pensées qui l'assaillaient. S'il est impossible de juger des ébauches, on peut du moins rechercher les points principaux, auxquels, dans une étude aussi passionnée de la forme, le poète avait arrêté son investigation.

L'originalité syntaxique se traduit chez lui par ce principe général. L'accord des périodes doit se faire non d'après le cours des mots, mais d'après le cours des idées. Cela exige l'emploi continuel de toutes les tournures habituellement délaissées par les écrivains qui font passer la logique verbale avant la logique idéale : ellipse, synchise, apposition, syllepse, anacoluthe. Par ces procédés Mallarmé resserre entre elles les images et réussit à les élucider non les unes après les autres, mais les unes par les autres. De là chez lui ces tournures qui étonnent encore tant de lecteurs et qui paraissent renouvelées soit des langues synthétiques de l'antiquité, grec et latin, soit des langues plus modernes, de l'allemand par exemple. Ainsi le verbe joue dans sa phrase un rôle capital. Sa place dans la

1. *Esthétique de Mallarmé.*

période dépend essentiellement de l'importance que le poète accorde à l'idée suggérée. C'est le prétexte à des inversions extrêmement curieuses qui se justifient pleinement si l'on connaît les scrupules de l'auteur, mais qui pour le lecteur ordinaire contribuent à accentuer l'obscurité du style.

6. A ces tournures inaccoutumées, Mallarmé adjoint d'autres étrangetés qui ne portent plus sur la période, mais sur les termes. Dans l'intention de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », il emploie tel vocable dans son acception purement étymologique, alors que par la suite des années ce vocable s'est si éloigné de sa signification primitive que le fait de le vouloir restaurer équivaut presque à un changement de sens. Il lui arrive encore de transposer le genre des mots ; l'infinitif joue souvent chez lui le rôle de participe présent, quelquefois celui de substantif.

Si l'on ajoute à ces procédés de style, le souci de la musicalité des mots, l'effort presque constant pour découvrir à la fois le mot juste et le mot bien sonnant, la tendance même au cas où la précision ne s'accorderait pas avec la sonorité à sacrifier la première à la seconde, l'on comprendra combien la contention elliptique du style de Mallarmé peut assez souvent confiner à l'obscurité. Pour déchiffrer son vers, il faut posséder des qualités plutôt rares chez le lecteur ordinaire ; on doit savoir que la poésie est une énigme, derrière laquelle se dissimulent des rapports secrets, des concordances invisibles, qu'elle n'est jamais au fond ce qu'elle paraît être au premier examen. « Elle est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence [1] », car le but du symbolisme, déclare Mallarmé, est « d'instituer une relation entre les images exactes, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination... Abolie la préten-

1. Cf. *la Vogue* de 1886, p. 70, à la rubrique *Curiosités*.

tion, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épais au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toutes pierres, sur quoi les pages se refermeraient mal [1] ». Le lecteur devra connaître par avance les procédés de position, opposition et juxtaposition qui condensent et multiplient la beauté d'un vers et font de lui non pas un moyen d'expression poétique, mais un principe « qui attire non moins que dégage pour son jaloux épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentiel. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que quelque chose soit divin exclusivement a tout, le numérateur sacré du compte de notre apothéose, vers enfin suprême qui n'a pas lieu en tant que moule d'aucun objet qui existe ; mais il emprunte, pour y aviver son sceau nul, tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse et les forger [2] ». Enfin le lecteur n'ignorera rien de la grammaire, car son principal plaisir dérivera de cette satisfaction que les érudits éprouvent à jouer avec les difficultés et à reconnaître chez autrui dans sa forme parfaite l'art qu'ils cultivent avec délices. Évidemment, un pareil lecteur n'appartiendra qu'à une élite assez restreinte. Mallarmé prétendait aussi ne pas écrire pour la foule. Ne se souciant pas de la gloire, il n'a rien fait pour acquérir ses faveurs, et c'est là surtout aux yeux de ses disciples la raison initiale de son influence. Pour la jeunesse de 1885, il a symbolisé le héros de l'art, indifférent aux basses compromissions qui donnent le succès, conscient du rôle suprême dévolu à l'écri-

1. *Divagations : Crise de vers.*
2. *Pages : Un Principe des vers.*

vain et avant tout scrupuleux de beauté. Mallarmé est un puriste; il enseigne aux symbolistes que le métier littéraire est difficile et que l'œuvre d'art est le fruit d'un labeur assidu. Il a substitué au délire poétique du *vates*, à l'inspiration, des procédés de style; il a transposé en littérature une méthode de composition spéciale à la musique; il a resserré la période en élaguant tous les vocables explicatifs, en torturant la syntaxe, en faisant de la poésie une succursale de la grammaire. Pour ce théoricien du symbolisme, l'œuvre littéraire n'est en définitive qu'une association volontaire de suggestions individuelles synthétiquement exprimée par une orchestration érudite de mots rares.

III

MORÉAS

Ses quatre manières. — 1. La manière symboliste. — 2. La manière moyenageuse. — 3. La manière romane. — 4. La manière classique. — 5. Les trois groupes symbolistes.

Entre Verlaine et Mallarmé, moins instinctif que le premier et presque aussi théoricien que le second, se place Moréas. Ce poète étranger, venu d'Athènes, avec le goût du beau et la passion de l'originalité, recherche la spontanéité de Verlaine, tout en croyant au pouvoir de cette logique volontaire et artificielle qui caractérise l'esthétique de Mallarmé. Mais la sensualité est moins conforme à son tempérament que la préciosité; l'orchestration rationnelle s'accommode mal à son art de grec qui voit dans l'héritage gréco-latin la raison suprême de la prospérité littéraire pour notre pays et qui pense qu'à côté du mysticisme chrétien ou des philosophies nébuleuses issues du Nord, la tradition classique mérite de conserver son rang. Il en relève le drapeau abaissé devant le mystère religieux ou philosophique. Voisin de Verlaine par l'émotion sensible, assez proche de Mallarmé par l'émotion intellectuelle, il néglige bientôt la recherche de la sensation ou de la pensée pour concentrer ses efforts sur la réforme formelle indiquée par Mallarmé. Aussi grammairien que poète, il entreprend de poursuivre cet enrichissement méthodique de la langue, inauguré au XIXe siècle par Victor Hugo, ose une rénovation moins syntaxique que philologique, et par une évolution curieuse, renonçant à infliger à notre littérature et la perversité de Verlaine, et l'obscurité de Mallarmé et même la nouveauté des vocables moyenâgeux, en arrive à revendiquer hautement, contre le symbolisme, l'impérissable pureté de l'art classique.

Son œuvre relève en effet de quatres périodes différentes ! La première durant laquelle l'écrivain, sans percevoir assez ce que réclame son propre génie, accepte prématurément les théories du symbolisme et s'en fait, devant le public, le protagoniste attitré ; la seconde où tourmenté par des inquiétudes lexicographiques, il essaie d'orienter le mouvement poétique vers un passé qu'il juge avec plus d'enthousiasme que de sens critique ; la troisième qui marque ses hésitations en face de résultats où se satisfait mal son instinct poétique ; la quatrième où comprenant, avec la maturité, qu'on ne remonte pas le cours des siècles, il accepte enfin la discipline traditionnelle de la langue et s'évade du symbolisme pour conserver le sceptre des néo-classiques.

1. C'est à la première période qu'appartiennent *les Syrtes* et *les Cantilènes*. Ces poèmes fournissent une application des théories de la nouvelle école, théories formulées dans *les Manifestes* qu'accueillent divers journaux, *le* XIXe *siècle*, le supplément du *Figaro*, *le Symboliste* et que Moréas réunit en 1889 dans une brochure intitulée *les Premières armes du Symbolisme*. La révolution, au service de laquelle Moréas met sa plume, porte sur les trois parties essentielles du poème, sur l'Idée, sur le Style et sur le Rythme.

Au point de vue de l'Idée, Moréas commence par établir une différence caractéristique entre le Parnasse et le Symbolisme. « Les Parnassiens, dit-il, considèrent dans les idées, les sentiments, l'histoire et la mythique, le fait particulier comme existant en soi poétiquement. » C'est une grave erreur. Le phénomène concret n'a pas d'existence en soi. Il n'est qu'une apparence derrière laquelle se dissimule l'Idée, le pur concept. Les actions humaines, les événements de l'histoire ou de la légende, les tableaux de la nature ne sont que des images qui traduisent, aux yeux des mortels, une des formes de l'Idée. Cette conception du monde est assez voisine de la théorie platonicienne des Idées. Les réalités sensibles

n'y ont qu'une existence dérivée. Elles sont le signe, plus ou moins ésotérique, du principe supérieur dont elles tiennent leur essence. C'est à travers elles que l'homme aperçoit le principe. C'est à travers elles qu'il doit exprimer cette réalité supérieure. Le but de l'art est donc d'atteindre cette Idée; mais il ne doit pas la traduire sous sa forme abstraite; il doit la signifier telle qu'elle se révèle aux yeux du poète, dans le fouillis des phénomènes sensibles, parmi ces vapeurs changeantes au milieu desquelles elle rayonne. « L'Idée ne doit point se laisser voir, privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique, consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. » On entrevoit l'Idée et l'on exprime ses affinités avec ses apparences sensibles. Or, pour Moréas, exprimer ne signifie ni enseigner, ni déclamer, ni décrire.

« Ce n'est pas en décrivant les objets, remarquait Banville, dans son *Petit traité de versification française*, que le vers le fait voir. Ce n'est pas en exprimant les idées *in extenso* qu'il les communique à ses auditeurs; mais il suscite dans leur esprit ces images ou ces idées et, pour les susciter, il lui suffit d'un mot. » Moréas partage cette opinion. La nouvelle école est l'ennemie de la science et de la rhétorique. Comme le Parnasse, elle ne se propose pas uniquement la perfection du style. La forme sensible dont elle vêt l'idée ne doit pas être son but à elle-même. Le symboliste n'est pas un styliste. Il n'entend pas transporter en littérature les procédés d'une plastique impeccable. Il se sert du style, non pour la gloire d'écrire de jolies phrases, mais parce qu'en littérature il n'est pas d'autre moyen de signifier l'idée.

Or rien n'est plus difficile que de traduire dans sa diversité l'idée qui brille derrière le halo des réalités sensibles. L'instrument d'expression que nous ont légué le classicisme et le romantisme est insuffisant. Le rapport synthétique de l'Idée avec ses apparences ne peut être fixé que par un style

archétype et complexe. Si les figures de rhétorique sont nuisibles à l'expression adéquate de ce symbole, les figures de grammaire lui sont indispensables. Il faut suggérer par la complexité de la syntaxe, ce que jadis on expliquait par la redondance de la phrase. Il faut une langue libre et profondément variée. « La période qui s'arcboute doit alterner avec la période aux défaillances ondulées. » A la contention volontaire du style doit succéder la paresse instinctive et la mollesse alanguie de l'expression. Il convient de ne négliger ni les pléonasmes significatifs, ni les mystérieuses ellipses, ni l'anacoluthe en suspens, ni les tropes hardies et multiformes. Plus de poncifs, encore moins de clichés; une langue spontanée, toujours neuve, toujours fraîche, indépendante de ces règles qui, depuis la tyrannie des Malherbe, des Vaugelas et des Boileau, anémient la forme littéraire. L'écrivain doit avoir le droit de conserver ces expressions pittoresques, ces trouvailles expressives qui sont la marque du génie. Le symbolisme réclame « d'impollués vocables »; on ne les rencontrera qu'en instaurant et en modernisant « la bonne et luxuriante et fringante langue française, celle de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des toxotes de Thrace, leurs flèches sinueuses ».

De même qu'il est urgent de libérer la langue, il est nécessaire de libérer le vers. Moréas énumère les conditions essentielles de cette libération : « L'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée, comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres premiers 7, 9, 11, 13, résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes. » Ces innovations sont l'aboutissement logique des réformes inaugurées par Victor Hugo, mais que le maître n'a pas osé achever, conseillées ensuite par Ban-

ville qui a manqué de courage pour les réaliser. Pourquoi ne pas émanciper tout à fait la césure ? Le traité de prosodie de M. Wilhem Tennint publié en 1844, signale, dès cette époque, douze combinaisons de l'alexandrin, depuis le vers qui se césure après la première syllabe, jusqu'à celui qui se coupe après la onzième. Il en est de même pour les vers de six, sept, huit, neuf et dix pieds qui admettent des césures variables et diversement placées. En quoi peut-il être plus utile de codifier ces déviations, que de proclamer la liberté complète et de déclarer qu'en ces questions l'oreille seule décide ? A quoi bon respecter l'alternance des rimes et défendre l'hiatus ? Le poète de génie sait tirer des effets délicats d'un emploi facultatif des rimes masculines et féminines, de même que l'hiatus et la diphtongue, faisant syllabe dans le vers, sont pour lui l'occasion de nouvelles beautés. Cette poésie n'est sans doute accessible qu'au vrai poète, car pour se servir de ce vers compliqué et savant, il faut du génie et une oreille musicale. L'ancienne prosodie permet l'avènement poétique de tous ceux qui veulent rimer malgré Minerve ; la réglementation de la poésie n'a d'autre utilité que de favoriser les poètes médiocres.

Il faut aller jusqu'au bout des réformes préconisées et ne craindre l'excès de liberté ni dans les figures, ni dans les couleurs, ni dans les rythmes. Le désordre apparent, la démence éclatante, l'emphase passionnée sont la vérité même de la poésie lyrique. C'est parce que Hugo n'a été qu'un demi-révolutionnaire qu'on a fait après lui du poncif romantique comme jadis on faisait du poncif classique. On périt toujours non pour avoir été trop hardi, mais pour n'avoir pas été assez hardi. Le poète doit être un oseur. Les réformes rythmiques que Banville s'est borné à proposer, les symbolistes auront l'audace de les réaliser.

Malgré cette exubérance de langage, également coutumière à la jeunesse et aux révolutionnaires, Moréas ne prétend nullement, d'abord, bouleverser de fond en comble la poésie

française. Il ne réclame pas le vers libre mais le vers libéré. Il ne répudie pas la rime, il l'assagit. Il ne supprime pas l'ancienne métrique, il ne veut que l'aviver. En vérité, ce manifeste révolutionnaire est moins gros de nouveautés pratiques que d'affirmations théoriques. A l'occasion d'une conception idéaliste de la réalité extérieure. Moréas pose simplement le principe de la liberté dans le style et dans le rythme.

Ses premiers livres, *les Syrtes* et *les Cantilènes*, prouvent d'ailleurs que là est bien sa réelle originalité. Son expression symboliste des phénomènes sensibles y est assez enfantine. Les symboles des *Syrtes* sont rares et faciles à pénétrer. Ce sont des analogies sans grande complication où l'on cherche vainement quelque caractère ésotérique. Il comparera, par exemple, la tristesse de l'hiver à la mélancolie d'un sentiment qui meurt. La concordance est donc vite perceptible. Dans *les Cantilènes*, il y a peut-être plus d'effort vers le symbole profond. La métaphore fait place soit à des allégories commodes à interpréter, soit à un pathos parfaitement incompréhensible, qu'on sent bien d'ailleurs incompatible avec le tempérament du poète. Il y a là des essais malheureux que l'auteur évitera de renouveler. La langue des *Syrtes* et des *Cantilènes* ne présente que d'assez rares exemples des périodes qui s'arcboutent et des tournures hétéroclites si magnifiquement recommandées dans *le Manifeste*. Il n'y a guère à noter dans *les Syrtes* qu'une prédilection assez marquée pour les termes rares et un goût déjà sensible pour l'archaïsme.

La métrique est bien celle que vante *le Manifeste*. Moréas fait dans *les Syrtes* un usage habile des mètres de 9 et 11 pieds; il n'alterne pas les rimes; il utilise le rejet et quelques assonances; il démembre le vers traditionnel en variant la coupe à l'extrême. Mais l'emploi des mètres impairs est encore là sa nouveauté la mieux réalisée. Il atteint même à la perfection dans *les Cantilènes* où l'épopée de

Mélusine donne un modèle achevé du vers de neuf syllabes. L'ancienne métrique est bien ici avivée. L'ancien rythme est désarticulé, mais le principe prosodique n'est pas changé. L'harmonie du vers repose toujours sur le nombre des syllabes. Dans ces deux ouvrages, Moréas ne se révèle, en définitive, que comme un rénovateur prudent et de la pensée et de la forme; il est plus peintre, plus musicien que penseur; il est plus artiste que révolutionnaire.

2. Son talent va d'ailleurs se modifier. Moréas est intimement persuadé que l'évolution est la grande loi des littératures et qu'un poète n'arrive pas du coup à saisir toute la vérité. Son manifeste débutait par ces considérations de haute sagesse. C'est pourquoi lui-même se soumet d'abord à la grande loi d'évolution. Sa deuxième manière n'est pour lui qu'un moyen de développer ses réformes, d'en reconnaître les erreurs et de s'avouer révolutionnaire à rebours. Il ne demande plus, à l'avenir, de vivifier la poésie française. Il la précipite dans le passé, comme dans l'unique et bienfaisante fontaine de Jouvence.

La préface du *Pèlerin passionné* est le manifeste de cette nouvelle manière. Il y insiste assez peu sur le « Pur concept ». Il a parfaitement senti que l'obscurité lui réussissait mal, et dès 1889, dans les *Premières armes du symbolisme*, il s'est empressé de répudier « l'Inintelligible, ce charlatan ». Très habilement, il prévient le lecteur qu'il ne doit pas rechercher dans le *Pèlerin passionné* « une Idée se voulant son but à elle-même ou un sentiment répercuté dans son sens immédiat ». Ce serait mésestimer de l'art en sa totalité et du sien en son essence. Il veut simplement prouver quel relief apporte une forme musicale à la suggestion d'une émotion, montrer « en quelle manière une sentimentale idéologie et des plasticités musiciennes s'y vivifient d'une action simultanée ».

La réforme de la langue le passionne davantage. Déjà

dans son manifeste du *Figaro* il avait indiqué, comme une des nécessités les plus profitables à notre style, le retour à l'ancien langage français. Il reprend cette thèse et la développe avec l'ardeur particulière d'un philologue qui connaît son terrain et qui s'y sent maître. « J'estime, écrit-il, que depuis le XVIe siècle finissant, on a appauvri, desséché et gêné notre langue. » Les romantiques ont bien tenté de régénérer ce vocabulaire qui dépérissait d'une multitude de termes proscrits; mais ils ont péché par une syntaxe décousue, sans race. Ils ont omis maints mots, maints tours précieux de l'ancienne langue. Et pourtant celui qui connaît la littérature médiévale sait quel riche héritage elle recèle. C'est avec les grâces et les mignardises de cet âge verdissant, qu'il rehaussera de la vigueur syntaxique du XVIe siècle, que Moréas constituera une langue digne de vêtir les plus nobles chimères de la pensée créatrice.

Quant au rythme, toujours selon la même évolution logique et indubitable, il développe les réformes exposées dans son manifeste et prudemment risquées dans *les Syrtes* et *les Cantilènes*. Il insiste sur le droit de varier la position de la césure; mais, de la mobilité même de cette césure, il tire argument en faveur de la déformation par allongement des mètres fixes. Si la césure en effet est ce qui distingue rythmiquement le décasyllabe et l'alexandrin de tous les autres vers français, il convient d'allonger l'octosyllabe conformément à sa césure muable jusqu'où la nécessité musicale décidera en chaque occurrence. Par raison musicale aussi, le poète recourra à des mètres inégaux qu'il entrelacera pour accorder des polyphonies adéquates à la pensée exprimée, et en cela il ne prétend que reprendre la conception « toutefois élargie de La Fontaine ». Enfin, il emploiera le vers libre; il n'usera de la rime tantôt riche, tantôt alanguie jusqu'à l'assonance, que comme d'un moyen rythmique, sans en faire le vers tout entier et même, le cas échéant, il ira jusqu'à l'omettre. Ainsi il réussira à enchanter le rythme de

la divine surprise toujours neuve, ce qui est le charme essentiel de la poésie.

« En résumé, dit Moréas au lecteur, tu trouveras dans le *Pèlerin passionné*, en même temps que d'aucunes miennes nouvelletés instaurées, les coutumes de versification abolies par la réforme tempestive à son heure peut-être, mais, insolite de Malherbe. » Les nouvelletés suffisent à indiquer qu'il ne veut pas transposer simplement dans notre littérature la métrique du XVIe siècle. Il l'accommode par elles au goût contemporain. Ainsi dans la prosodie, comme dans le style, il rétablit « la communion du moyen âge français et de la Renaissance française fondus et transfigurés en le principe de l'âme moderne ».

Au fond, ce révolutionnaire n'est qu'un réactionnaire. Ses idées, il les demande au moyen âge ; sa langue, il la reprend au XVIe siècle ; sa métrique, il la découvre dans la Pléiade. Ses audaces sont déjà chez Ronsard, chez Lafontaine et chez Labruyère. Il n'innove pas, il restaure, et la tradition est, avant la liberté, le grand principe de sa réforme. *Le Pèlerin passionné* réalise en partie ce programme ; il va permettre à l'auteur de constater à pied d'œuvre la valeur de ses théories.

Ainsi qu'il l'indique dans sa préface, il n'y faut pas chercher d'idées. Ces poèmes n'ont rien d'abscons et Moréas eût borné là sa production poétique qu'on se serait toujours demandé s'il avait jamais réfléchi sur quelque chose. Pas un poème du *Pèlerin passionné* ne traite d'un point philosophique. Ce sont ou d'adroits pastiches ou d'aimables chansons dont quelques-unes révèlent un exotisme bizarre. Voici des pastiches de l'antiquité : *l'Églogue à Madame*, souvenir de Théocrite, *Galatée* qui rappelle Virgile, *Sauvons-nous du souci d'un jour*, une imitation d'Horace et de Properce. Voici des pastiches de la littérature médiévale : *l'Églogue à Francine*, du Ronsard retouché ; *l'Églogue à Verlaine*, un morceau rajeuni de la Pléiade. A côté de ces essais qui

ressemblent à des traductions indécises, de la gentillesse, de la grâce, de la fantaisie, de la subtilité, du précieux, de la naïveté comique.

La langue du *Pèlerin passionné* est nettement archaïque. Les mots anciens y abondent : *baller* pour *danser*, *épanie* pour *épanouie*, *sade* pour *jolie*, *cuider* pour *croire*. L'infinitif est fréquemment employé comme substantif, et le participe présent comme adjectif; plusieurs mots sont tirés directement du latin, sans autre déformation que l'affaiblissement en muette de la syllabe finale, *fulve* trop immédiatement transcrit de fulvus. La syntaxe du moyen âge est pieusement imitée. Pas ou peu de pronoms sujets; le verbe occupe toutes les places dans la phrase; il arrive souvent que le régime le précède ainsi que l'attribut. Le poète recherche ouvertement le pléonasme avec le relatif :

Et toi son cou, qui pour la fête tu te pares.

La versification révèle des audaces encore plus graves ; c'est la première fois d'ailleurs que le poète ose aller jusqu'aux extrêmes conséquences de sa doctrine. Il semble qu'il l'ait fait laborieusement, avec une révolte constante de son instinct poétique contre les règles qu'il s'était rationnellement imposées. Il a des strophes qui sont typographiquement curieuses, celles du poème d'*Agnès* par exemple, composées de huits vers à rimes alternées. Ces vers sont pour la plupart impairs. Ils ont 11, 19, 9, 9, 12, 7, 13 et 7 syllabes[1]. Il y a des vers de 13 pieds, d'autres qui sont rallongés jusqu'à 14, 15 et même 17 pieds sans qu'il soit possible de discerner les raisons essentielles de ce prolongement. Il y a enfin des vers sans césure, qui, déclamés par l'auteur, paraissent des trouvailles heureuses, mais qui à la lecture ont un charme difficile à retrouver. Les rimes sont souvent

1. Cf. la strophe qui commence par : Sœur, douce amie...

établies avec la répétition du même mot[1], ou bien elles alternent avec des assonances[2]. D'autres morceaux sont seulement assonancés[3]; enfin des vers à rimes régulières ou à rimes assonancées encadrent des vers blancs[4]. A ces nouvelletés qui ne lui sont pas aussi personnelles qu'il l'assure, Moréas ajoute les licences habituelles à la prosodie du XVIe siècle: l'hiatus fréquent et la liberté de l'élision. Le poète se sert de ce dernier procédé pour allonger ou pour raccourcir le vers à volonté. Tantôt en effet il élide une muette devant une consonne, tantôt au contraire devant cette consonne, il compte pour deux syllabes la désinence en *ée* du participe féminin.

La première édition du *Pélerin passionné* est donc un essai plutôt qu'un ouvrage définitif. L'auteur s'y révèle à peu près inapte au symbole. C'est un peintre musicien qui préfère à l'expression des idées philosophiques la traduction d'impressions plus livresques que naturelles. Il se révèle amoureux, galant, mignard et souvent étrangement harmoniste, mais rien de plus. Ses innovations métriques sont plutôt malhabiles; on y sent trop l'effort, le fait exprès et ses vers libres dérivés de La Fontaine ne sont au fond que des vers réguliers inutilement rallongés pour des effets moins harmoniques que typographiques. Son unique originalité reste dans la langue. Il essaie de restaurer le vocabulaire médiéval et certains tours de syntaxe dont quelques-uns ont une grâce affectée mais curieuse et d'un effet sûr en poésie. Sur le terrain philologique, Moréas se sent hors de pair. Aussi est-ce de ce côté qu'il va faire porter tout son effort et là sera le caractère essentiel de sa troisième manière.

3. Mieux qu'aucun critique il a constaté d'abord que la philosophie symboliste lui est moins familière que la conception

1. *L'Investiture.*
2. *L'Historiette, Trophée, Galatée.*
3. *Cartel, Passe-temps, Épigrammes.*
4. *Autant en emporte le vent: Épitre.*

cla sique, ensuite que ses réformes métriques sont largement dépassées par les audaces des verslibristes. Mais il est en vérité le seul dans le mouvement poétique à avoir inauguré, avec quelque bonheur, une rénovation de la langue. Il y restreint aussitôt son ambition. C'est d'ailleurs un romaniste érudit, un spécialiste dans la littérature française antérieure au XVIIe siècle. Il a approfondi les chansons de gestes, analysé les fabliaux, prisé la joliesse de Charles d'Orléans, s'est enthousiasmé de cette richesse d'épithètes, de cette fertilité de couleurs qui sont l'apanage de Remi Belleau, de Ronsard et généralement de la Pléiade. Rabelais et les écrivains de la Renaissance n'ont pour lui aucun secret. Il a débuté dans les lettres par une étude patiente et consciencieuse des vieux auteurs. Il a publié dans *la Revue indépendante* une adaptation d'*Aucassin et Nicolette* et donné une traduction en texte rajeuni de *l'Histoire de Jean de Paris, roi de France.* Interwievé par le hollandais Byvanck, il peut donc lui déclarer sans faux orgueil : « Dans ce domaine-là, je me sens supérieur à tous, parce que je connais les richesses cachées de notre langue[1]... » Aussi, après les premiers coups portés dans la mêlée symboliste, dédaignant toutes les manifestations antérieures de son activité poétique, tente-t-il résolument de rétablir la tradition française, suspendue par les XVIIe et XVIIIe siècles, en retrempant la langue moderne aux sources du vocabulaire roman. Dès 1892, son parti est déjà pris. Il écrit en tête d'une nouvelle édition des *Syrtes :* « L'auteur a peu d'amitié aujourd'hui, non seulement, pour cet essai de sa jeunesse, mais même pour un autre acte de ses ouvrages plus accompli : *les Cantilènes...* ; s'il consent à laisser réimprimer *les Syrtes*, c'est uniquement pour ce que ces vers marquèrent, à leur apparition, la première hardiesse d'une école poétique éphémère, mais qui fut alors légitime... » Toutes ces audaces philosophiques et prosodiques n'avaient qu'un but : « préparer par quelques-unes de leurs qualités

1. Cf. Aussi Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 79.

et par beaucoup de leurs défauts, ce renouement de la tradition qui est le but de l'école romane ». « En vérité, avoue-t-il à la même date au hollandais Byvanck, ce que j'ai fait n'était qu'un balbutiement. Je ne parle pas de mes premières œuvres en prose que moi-même je n'ai jamais prises au sérieux, mais de mes poésies : *les Syrtes* et *les Cantilènes*. Au point où je me trouve aujourd'hui, je ne les reconnais plus comme une expression véritable de mon talent. Tout cela est fragmentaire. Même la première partie de mon *Pèlerin passionné* ne me plaît plus. Pour moi, le livre ne commence qu'à la page où l'influence romane se fait sentir nettement [1]. » Le symbolisme est d'ailleurs entré dans une voie qui blesse profondément son instinct de grec, sensible à la belle logique de l'hellénisme et, même en secret, vraiment épris de clarté. Le symbolisme s'est enfoncé dans l'abscons, le mystère, le rêve, l'au-delà. Les littératures nuageuses du nord ont chassé l'esprit ensoleillé d'Athènes et de Rome. Un pessimisme ténébreux remplaçait dans les âmes cette glorification de la vie qu'avait enseigné le classicisme. On aboutissait à la phrase orchestrée, à l'audition peinte, à des barbarismes énormes de pensée, de syntaxe et de langue, sous l'amoncellement desquels étouffait le génie traditionnel de la phrase. Moréas crut nécessaire de réagir ; il fonda l'école romane « qui rejette toute pessimisterie et tout vague à l'âme germanique ». La nouvelle école émondera la littérature moderne des éléments barbares qui la contaminent. Elle prendra modèle sur ses véritables ancêtres, « ceux de la Renaissance et du moyen âge, lesquels sont les vrais fils et petits-fils des latins et des grecs ». Conformément à ce programme et en désaveu de ses erreurs passées, Moréas publie une édition refondue et expurgée du *Pèlerin passionné*. L'avant-dire de ce nouveau livre explique d'abord les changements introduits dans l'esthétique du poète. « La préface de l'édition de 1891,

1. *Poésie romane*, par W.G.C. Byvanck, *Mercure de France*, avril 1892, p. 289-294.

déclare Moréas, est rétranchée comme inutile à présent. » Le plan même de l'ouvrage est notablement modifié. Les poèmes groupés sous le titre général, *Autant en emporte le vent*, ont disparu. Ils formeront un recueil à part, « la troisième des œuvres de jeunesse de l'auteur », suite naturelle des *Syrtes* et des *Cantilènes*, développement des principes énoncés dans *le Manifeste* du *Figaro* et exemples symptomatiques de la seconde manière de l'écrivain. En revanche, Moréas ajoute au nouveau *Pèlerin*, des poèmes d'une inspiration moins nuageuse et d'un rythme plus tempéré : *Énone au clair visage* et *Sylves nouvelles*. De plus en plus le poète abandonne le principe de l'interprétation symbolique. Les correspondances l'inquiètent moins que le fait réel ; il ne cherche plus à démêler le sens obscur des légendes et à parer de leurs grâces mystérieuses des états de conscience inquiète. Sans aller jusqu'à considérer « dans les idées, les sentiments, l'histoire et la mythique, le fait particulier comme existant en soi poétiquement », il affecte un dédain plus marqué aussi bien pour l'allégorie que pour l'analogie. Il n'ose pas encore brûler ce qu'il a adoré, mais il se sent à l'étroit au milieu des procédés techniques de l'art symboliste. Il s'évade doucement en pèlerin désenchanté à la recherche d'une issue qui lui rendra sa liberté de penser et de sentir. Sa versification garde l'empreinte des mêmes tendances. Il semble qu'elle se soit assagie. Les innovations, par lesquelles il croyait jadis utile d'aviver l'ancienne métrique, se sont faites plus rares. Celles qui persistent sont en tout cas notablement atténuées. Les rejets moins nombreux ne sont guère utilisés que pour un effet défini. La césure est plus fixe, la mesure du vers plus immédiatement perceptible. Une grande partie des poèmes sont même écrits en vers réguliers. A peine quelques mètres inégaux, mais moins, beaucoup moins de vers libres. La rime est, dans la plupart des cas, soigneusement observée ; seulement le poète continue à s'affranchir des sonorités trop riches et croit juste de

maintenir à la rime quelques licences. Avec son goût manifeste de l'archaïsme et des tournures chères aux écrivains du XVIe siècle, Moréas a l'air d'un classique de la Renaissance qui s'acheminerait par étapes à l'école de Malherbe.

4. Il en franchit le seuil en inaugurant sa quatrième manière. Ce poète que la noble Athènes a nourri, mais qui est aussi l'élu des nymphes de la Seine, n'est heureusement pas un ignorant. Il s'aperçoit qu'en littérature il n'y a pas de solution de continuité et qu'on ne biffe pas impunément deux siècles d'histoire littéraire. La réaction qui suivit la réforme de la Pléiade n'avait rien d'artificielle ; elle était la protestation de l'esprit français contre des écrivains, animés des meilleures intentions sans doute, mais qui, entraînés par leur ardeur novatrice, n'avaient pas craint, pour répéter la pittoresque expression de Verlaine, de traduire parfois le français en moldo-valaque. Et cette protestation devait être féconde, puisque le principe qu'elle établissait allait deux cents ans et plus dominer notre littérature. Que Malherbe ait réglé les lettres françaises jusqu'à les tyranniser, qu'il ait rendu nécessaire la contre-révolution du romantisme, rien n'est moins douteux, mais enfin sa discipline était venue à son heure, et c'était peut-être trahir la saine tradition que de ressusciter, contre le régent du Parnasse, l'ombre audacieuse de Ronsard. Était-ce bien, en outre, le moyen d'obliger les abeilles de Grèce à butiner un miel français que de « susciter le harpeur, honneur du Vendômois » ou de composer « des lays amoureux capables de dépasser en douceur les plaintes du comte Thibaut ? » Une telle ambition manque d'originalité ; elle conduit à imiter de trop près les maîtres qu'on veut égaler. Or, le pastiche, si habile qu'il soit, indique chez son auteur plus de facultés d'assimilation que de talent poétique. Moréas avait commis d'heureux pastiches. Il jugeait enfin que la poésie se proposait un but plus noble et qu'un vrai poète devait à sa dignité des

œuvres où l'imitation serait moins voisine de l'esclavage. « Son instinct n'avait pas tardé, déclare-t-il lui-même, à l'avertir qu'il fallait revenir au vrai classicisme et à la vraie antiquité, ainsi qu'à la versification traditionnelle la plus sévère. »

Son parti est pris. Après quelques années de recueillement nécessaires pour réfléchir sur les intuitions de plus en plus impérieuses de son instinct, Moréas se convertit au classicisme. Avec *les Stances*, il fait amende honorable et, du reste très honorable, aussi bien de ses témérités rythmiques que de ses incursions dans les nécropoles de la littérature médiévale. « J'ai abandonné le vers libre, confesse-t-il, m'étant aperçu que ses effets étaient uniquement matériels et ses libertés illusoires. La versification traditionnelle a plus de noblesse, plus de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment ; mais il faut être bon ouvrier. » Le romanisme a suivi le vers libre dans le même discrédit. Déjà, en 1892, Moréas avait des doutes sérieux sur l'opportunité de ces innovations archaïques : « Sans doute, reconnaissait-il, en parlant au hollandais Byvanck de la langue du moyen âge, je vous accorde qu'à la longue c'est un peu monotone et que la syntaxe est plus que naïve. Aussi ce ne sont là que nos matériaux et c'est seulement à un certain point de vue que je regarde cette langue comme notre modèle : à nous de rendre à cette matière la vie moderne et complexe. » Le meilleur moyen de lui rendre cette vie moderne et complexe est en définitive pour Moréas de la traiter comme les autres audaces de jeunesse dont la maturité doit sourire. Moréas ne renie point l'école romane dont l'idée, à son sens, était substantielle ; mais il estime qu'elle a rempli son office. Il est inutile, « quand tout le monde revient au classique et à l'antique », d'en prolonger l'agonie.

Les Stances consacrent ce retour absolu aux principes de la vraie tradition. Le pur concept y est complètement aban-

donné. Le poète se borne à peindre ses sentiments et ses sensations sans essayer de traduire derrière eux des affinités, des concordances ou des analogies autres que celles qui surgissent naturellement à l'esprit. Il tend même à choisir, parmi ses émotions personnelles, celles qui sont les plus générales à tous les hommes, de façon à n'exprimer en lui qu'un état d'âme de l'humanité. Son art, essentiellement subjectif à l'origine, atteint, à force de généralisation, à une objectivité rationnelle qui fait du poète, non plus le chantre de ses propres émotions, mais l'écho inspiré de la société dans laquelle il vit. C'est là proprement le but de l'art classique. Moréas y conforme sa conception; il ne s'agit plus de symbole, d'une obscurité plus ou moins géniale, mais de sentiments philosophiques d'une élévation assez haute pour valoir au poète qui les fixe dans ses vers, l'honneur de se voir comparer aux plus grands maîtres de la pensée moderne, d'être même appelé le Vigny du xxe siècle.

A cette purification de l'idée correspond, dans les *Stances*, une épuration parallèle de la langue et du rythme. Le moyen âge n'épand plus ses parfums archaïques sur cette poésie qui vise maintenant à l'austérité. Désormais, Moréas dédaigne les « grâces et mignardises de l'âge verdissant ». Les innovations verbales du xvie siècle n'y trouvent pas davantage place heureuse. Plus de termes rares, plus d'épithètes surannées. Nulle dérivation ni grecque ni latine. Est-ce à dire que la langue n'ait plus rien de roman? Non. Elle n'est pas la langue habituelle aux écrivains de notre époque. Elle a quelque chose de plus sobre, de plus pur, de plus traditionnel, de plus classique. Elle laisse sentir sa parenté avec la langue de nos pères, au point parfois de la croire écrite par un Français qui se serait endormi à l'époque de Corneille et de Racine pour se réveiller brusquement au début de notre siècle, et qui, profondément ignorant des révolutions littéraires écoulées durant son sommeil, porterait parmi nous l'enchantement de ce style expressif et clair, grâce auquel la

littérature du XVIIe siècle conserve une éternelle jeunesse. « La forme est admirable, écrit au sujet des *Stances* M. Émile Faguet, d'une pureté absolument classique, avec le goût des images justes et le don de les trouver toujours sans effort. » N'est-ce pas là, du seul point de vue de la forme, un brevet de classicisme contresigné par un maître même de l'art classique?

Le rythme aussi a subi l'empreinte de cette sagesse traditionnaliste. Il n'y a point dans *les Stances* de nouvelletés restaurées de l'ancienne versification. Malherbe a condamné les libertés de Ronsard et de Du Bellay. Moréas souscrit à la condamnation. Le vers libre est proscrit. Le poète n'ose même se permettre ces combinaisons de mètres variés qu'il prétendait imités de La Fontaine. Il n'use que de mètres à forme fixe, alexandrin, decasyllabe, octosyllabe, d'un module absolument traditionnel. Chaque vers est le plus souvent complet pour le sens comme pour l'harmonie. L'idée et le rythme ne chevauchent plus, comme jadis, à travers des mètres alignés en kyrielles au long des pages. L'un et l'autre bornent leur ampleur à la strophe, et celle-ci n'a plus rien de capricieux. Elle est simple, généralement pas plus de quatre vers, qui se scandent avec la même régularité et la même facilité que le vers classique. La césure principale garde partout sa place normale. La rime est correcte; les assonances ont disparu. Le poète leur préfère la rime suffisante et pratique, autant qu'il peut, la rime riche avec consonne d'appui dans les polysyllabes. L'alternance des rimes se fait régulièrement, une féminine suivant toujours une masculine et réciproquement. Là, encore, le fougueux instaurateur des coutumes de versification, abolies par la réforme, l'orgueilleux « oseur d'aucunes siennes nouvelletés », est devenu le classique au goût sûr, qui distingue enfin la musique de la poésie et met son point d'honneur à parfaire des vers simples, d'une harmonie sévère, et d'un rythme évident.

C'est ainsi que Jean Moréas a réalisé « l'une des manifes-

tations d'âme poétique les plus extraordinaires que nous ayons vues depuis des années et des années ». Ce révolutionnaire n'était comme tous les jeunes qu'un assoiffé d'originalité. Il l'a d'abord conquise sous les apparences de l'étrangeté, et ce premier triomphe lui était nécessaire pour affirmer aux yeux du public sa réelle personnalité. Ayant vaincu le silence, il a eu le courage de reconnaître que l'originalité n'était pas le synonyme de la bizarrerie, que le poète ne l'acquérait pas par un travail volontaire et forcément artificiel, mais par la scrupuleuse observation de sa propre nature. Il a senti que les règles qu'il s'imposait *a priori*, étaient à la fois contraires à son instinct poétique et pernicieuses à l'avenir de cette langue qu'il se proposait d'illustrer. Il a donc, reniant ses erreurs, donné libre essor à son tempérament. Il avait celui d'un classique, il a suivi la tradition et dégagé enfin sa véritable originalité. Sa fortune dans l'école symboliste est donc des plus curieuses. Ayant voulu interpréter le mystère, il n'a réussi à l'évoquer que dans la clarté traditionnelle et

Le songe où maintenant [son] âme se recueille
Ouvre les portes du destin[1].

Ayant voulu réformer la langue, il a pris le parti de Ronsard pour atteindre le drapeau de Malherbe; ayant voulu diversifier le vers, il a fui Mallarmé pour admirer Racine. Ayant enfin voulu créer le symbolisme, il l'a découvert dans le classicisme. La poésie pour lui n'a plus qu'un but : elle est destinée

A couvrir de beauté la misère du monde.

Et le révolutionnaire Jean Moréas, dans la mêlée symboliste n'a plus d'autre rôle que celui-ci : sur la mélodie verlainienne et l'orchestration de Mallarmé, faire résonner l'harmonieuse chanson des flûtes classiques.

1. Van Bever, *Poètes d'aujourd'hui*, t. II, p. 74.

5. Trois poètes ont donc dominé le symbolisme, ou plutôt synthétisé les tendances hétérogènes du mouvement : Verlaine qui fludifie le vers en le musicalisant, Mallarmé qui le comprime en l'orchestrant, Moréas qui lui rend sa plasticité traditionnelle, ni excès de fluidité, ni excès de cohésion, ce rien de trop, seul critérium de beauté recommandée par les classiques. Ces trois poètes ne sont pas tous chronologiquement les initiateurs de ces réformes. Ils y ont été précédés ou accompagnés par d'autres écrivains qui, du seul point de vue des dates pourraient avant eux ou en même temps qu'eux revendiquer la paternité des nouveautés symbolistes. Mais les circonstances, au milieu desquelles s'est développé l'activité de ces trois privilégiés, ont fait d'eux, pour l'historien critique, comme les bornes indicatrices des voies différentes où se sont engagés les symbolistes. Il convient pour cette raison, de grouper sous leur nom, les poètes dont le génie possède avec le leur des points de contact, de ressemblance ou de sympathie. Là encore la difficulté n'est pas minime. Car aucun de ceux dont l'œuvre figure un aspect de la réforme symboliste n'est exclusivement le disciple de Verlaine, de Mallarmé ou de Moréas. Ils ont souvent pratiqué les audaces plus spéciales à l'un ou à l'autre des trois maîtres du symbolisme, tout en restant cependant plus voisin de l'un que de l'autre. Aussi ne peut-on dire que tel est verlainien et nullement mallarméen, mais qu'il est plus verlainien que mallarméen. Sous le bénéfice de ces observations et pour la clarté de l'exposition, les poètes symbolistes peuvent être répartis en groupes, au sein desquels il est possible de suivre l'évolution souvent extrême des principes posés par les protagonistes du symbolisme. Il y en aura trois avec pour étiquette les noms de Verlaine, de Mallarmé et de Moréas :

1° Les verlainiens, ou ceux qui, à l'exemple de Verlaine, ont desserré l'instrument poétique ;

2° Les mallarméens, ou ceux qui, à l'exemple de Mallarmé, ont resserré jusqu'à le briser l'instrument poétique ;

3° Les néo-classiques, ou ceux qui, à l'exemple de Moréas, ont retrempé aux sources traditionnelles cet instrument poétique.

D'autre part, l'examen des écoles symbolistes oblige, pour être complet, à parler de poètes encore vivants. Or l'impartialité de ce travail ne permet à leur sujet ni louange même légère, ni blâme même anodin. En conséquence, et pour rester dans le cadre d'un ouvrage qui n'entend pas être critique, on se bornera dans les chapitres qui suivent à classifier les genres tentés, à analyser les théories émises ou les intentions dénoncées et à dégager les traits originaux que chaque écrivain paraît avoir apportés au symbolisme. Sous le bénéfice de ces restrictions et avec toutes les réserves nécessaires aussi bien à la dignité de ceux qui sont étudiés que de celui qui les étudie, se poursuivra donc, aussi longtemps qu'il s'agira de contemporains, cet exposé volontairement historique du mouvement symboliste.

QUATRIÈME PARTIE

LES GROUPES SYMBOLISTES

I

LES VERLAINIENS

I. — LES MÉLANCOLIQUES : 1. Le Cardonnel. — 2. Mikhaël. — 3. Samain. — 4. Rodenbach. — Mæterlinck.

II. — LES EXCENTRIQUES : 6. Cros. — 7. Corbière. — 8. Rimbaud. — 9. Jammes.

Le goût du nouveau était un germe morbide qui allait se développer parmi les disciples de Verlaine. Il donne chez eux soit des fleurs souffreteuses, soit des fruits tératologiques. De là, parmi les verlainiens deux catégories : la première dans laquelle se rangent ces poètes étreints de langueur, de tristesse et même d'ennui qui va jusqu'à la lassitude, c'est celle des mélancoliques ; la deuxième où se groupent les enfants prodigues de l'art verlainien, tous ceux que tourmente la recherche du rare et qui tournent à la bizarrerie volontaire ou instinctive, c'est celle des excentriques.

I. — Les Mélancoliques

1. Louis Le Cardonnel. — Verlaine fut toute sa vie la proie

de deux démons qui se disputaient les faveurs de sa muse. L'un était l'amour excessif de la vie et se manifestait par l'exubérance de sa sensualité, l'autre était la ferveur du renoncement, le besoin du mystère, la foi en Dieu. Il effaçait les excès de son rival par des flots de mysticisme dévot et lyrique. A un moindre degré, Louis Le Cardonnel est aussi possédé par ces deux démons ennemis. L'un le jette à vingt ans dans cette bohème littéraire qui tenait ses assises à *Nous autres* et au *Chat-Noir*. L'autre le pousse au petit séminaire d'Issy. Mais il en sort bientôt, retourne à la vie du siècle jusqu'au jour où repris de mysticité, il entre au séminaire français de Rome et reçoit la prêtrise. La crise religieuse qu'il traverse le conduit un an chez les Bénédictins de Ligugé, mais ensuite, de nouveau tourmenté par des sentiments profanes, il croit pouvoir concilier les doubles tendances qui divisent son cœur en réapparaissant dans la société avec la soutane de prêtre libre. De toutes les luttes intérieures dont les péripéties de cette vie sont le signe. Louis le Cardonnel a conservé dans son cœur une vague tristesse, quelque chose comme la fatigue qu'on ressent après un labeur difficile et prolongé, un besoin de repos, une soif de quiétude. Il l'indique dans ces *Invocations d'automne* où il traduit avec émotion le charme poignant qu'il éprouve à cette saison crépusculaire :

> Toujours tu m'exaltas, saison harmonieuse,
> Ta flamme brûle encore en mes hymnes anciens
> Tu m'as tout pénétré d'une ardeur sérieuse...

C'est la joie de l'homme qui ayant parcouru la plus grande partie du chemin de la vie, juge la valeur réelle de l'existence et trouve aux portes du tombeau l'apaisement consolateur :

> Je ne regarde plus vers les ingrates rives
> Du monde aveugle et sourd dont je n'attends plus rien[1].

1. *Invocations d'automne*.

Le poète assiste l'âme calme au déclin de ses illusions. Il a entendu la hulotte avec sa désolante voix et le chant de l'oiseau sinistre a résumé pour lui la vraie philosophie de la vie :

> Tu dis qu'il faut mener son sillon jusqu'au soir,
> Remplir l'heure, le jour, la saison et l'année,
> Marcher, et ne goûter la douceur de s'asseoir
> Qu'après la tâche terminée [1].

C'est-à-dire qu'ici-bas il n'est qu'un moyen de conquérir la paix immense, connaître cette satisfaction qui ne va pas sans lassitude du devoir accompli, et dans l'éternité mériter le bonheur promis au chrétien. Le sage se recueille et, quand il a le privilège d'être poète, non seulement il peut, dans sa tour, n'avoir jamais d'autre soin

> Que d'accorder sa harpe à ses intimes fêtes [2],

mais encore il jouit de ce don du ciel qui divinise sa mission, celui qui fait du poète l'égal des prophètes :

> Le poète est encor prophète et, sous son front,
> Avant l'heure il entend ce que, devenus frères,
> Se diront au soleil les hommes qui viendront [3].

Tel est le rôle du poète, tel est aussi celui du prêtre. Pour Le Cardonnel, l'art et la religion n'ont qu'un même ministre. Le vrai poète sera celui qui

> ... s'en ira, semant la Parole céleste,
> Et, pour dire le Verbe aux temps qui vont venir
> Harmonieusement, il mêlera le geste
> D'accorder la cithare au geste de bénir.

1. *L'Avertisseuse.*
2. *La Louange d'Alfred Tennyson.*
3. *Idem.*

Sous le souffle divin, il la fera renaître,
Fils des premiers voyants, fils des chanteurs sacrés,
Cette antique union du Poète et du Prêtre,
Tous deux consolateurs, et tous deux inspirés !

Le Cardonnel, qui confond ainsi la poésie et le sacerdoce, est un admirateur des poètes anglais. Dans un poème d'une belle envolée, il magnifie Alfred Tennyson et, à son école, il veut joindre aux clartés de France, la mélancolie, et l'extase qui caractérisent le chant des bons harpeurs d'outre-Manche. Comme eux les Français ont

Le don mystérieux d'éveiller l'Infini.

Il ne leur manque que de transporter dans leurs vers la nostalgie des poètes du Nord. Le Cardonnel réalise cette ambition, d'abord en nourrissant sa pensée de ce vague pessimisme que suggère l'expérience de la vie et de ce clair-obscur derrière lequel les mystiques entrevoient luire l'espérance, ensuite en s'efforçant de traduire ces impressions par une forme essentiellement musicale :

Oh ! musique de l'âme en paroles redite,
Harmonieux appel d'un cœur à d'autres cœurs,
Chant léger qui, plus doux que l'air de mai, palpite,
Sereine mélodie, en qui les grandes sœurs
Trouvent la majesté de leur geste redite [1] !

Ses moyens dans ce domaine sont variés et d'une heureuse originalité. Il use volontiers d'allitérations et pratique les sonorités intérieures dans les vers :

C'est l'effort, c'est l'essor de la suprême sève [2].

1. *La Louange d'Alfred Tennyson.*
2. *En Forêt.*

Il répète le même mot en lui ajoutant des épithètes de gradation ascendante :

Un or magique, un or mystique, un or de flamme [1].

Il rappelle soit les mêmes mots, soit la même phrase, comme un refrain qui martèle dans l'esprit l'idée obsédante [2], accouple des rimes du même sexe dont il brise soudain les consonnances uniformes par l'introduction d'une rime différente comme en fournit l'exemple : *En Forêt* qui rime ainsi :

A A B A
B B C B... etc.,

ne dédaigne pas, après de longues réflexions, de suspendre brusquement le sens pour faire place à ces exclamations dolentes et vagues si chères aux décadents, pousse la virtuosité jusqu'à construire des poèmes entiers en mètres impairs, ce qui donne à ses vers comme un faux air de traduction [3] et trouve enfin dans l'harmonie imitative de quoi galvaniser la plasticité de son vers :

Lestement, sourdement des vêpres sonnent
Dans la grand'paix de cette vague ville ;
Des arbres gris sur la place frissonnent,
Comme inquiets de ces vêpres qui sonnent [4]...

La muse de Louis Le Cardonnel est triste. La vie lui laisse des regrets que l'espérance chrétienne n'apaise pas toujours. Elle chante l'automne, la saison du recueillement après des épreuves désolantes. Elle se console dans la foi sans être complètement assurée qu'elle y rencontrera la certitude absolue et elle soupire doucement dans une musique assez savante pour qu'on y surprenne l'écho de toutes les douleurs qu'elle n'avoue pas. Verlaine criait son mal et suppliait Dieu de lui porter secours. Le Cardonnel est un chrétien

1. *En Forêt*.
2. Cf. *Ville morte*, le quatrième vers de chaque strophe.
3. Cf. *A un jeune aède*.
4. *Ville morte*.

résigné ; il pleure en dedans comme un prêtre dans le cœur duquel malgré lui sommeille le doute.

2. **Ephraïm Mikhaël.** — C'est de tout autre cause que procède la tristesse de Mikhaël. Ce poète, mort à vingt-quatre ans, souffre de ce mal indéterminé dont sont atteints ceux que la mort doit ravir prématurément. Il est comme eux las de la vie avant de l'avoir vécue. Quand il s'interroge sur les joies de la lumière, il n'y trouve que monotonie et pressent que rien de neuf, rien d'inattendu ne viendra jamais satisfaire la curiosité de ses sens ou de son esprit. Aussi, dès que descend la nuit, a-t-il l'appréhension des lendemains qu'il lui faudra connaître et souhaite-t-il, pour échapper au rythme toujours identique de la vie, la quiétude infinie de la mort :

> Je sens en moi la peur des lendemains pareils,
> Et mon âme voudrait boire les longs sommeils
> Et l'oubli léthargique en des eaux guérisseuses [1].

Son âme ressemble à ce paysage qu'il esquisse dans *Effet de soir ;* elle est remplie de brumes avec des clartés soudaines dans ce halo des soirs froids pleins de tristesse lourde. Il sombre dans un grand et morne nonchaloir, malade hanté d'implacable dégoût et il éprouve une volupté à se dire que dans la nature tout a été, tout est et tout sera toujours pareil :

> Car, depuis des milliers innombrables d'années,
> Ce sont des blés pareils et de pareilles fleurs,
> Invariablement écloses et fanées [2].

Ce désir inapaisé et sans doute inapaisable de soleils nouveaux, de saisons inconnues engendre un incurable ennui.

1. *Effet de soir.*
2. *Tristesse de septembre.*

L'ennui descend sur moi comme un brouillard d'automne
Que le soir épaissit de moment en moment,
Un ennui lourd, accru mystérieusement,
Qui m'opprime de nuit épaisse et monotone [1].

Le poète n'échappe à la nostalgie qui l'accable que par des envolées magnifiques vers l'idéal, vers la beauté. Il la peint sous les traits d'une étrangère, vierge aux douces mains, qui garde dans ses voiles un long parfum de gloire et de divinité. Elle descend vers les hommes dans un âge devenu si positif que les sages enseignent aux peuples « l'horreur des jeunes dieux et des lys éclatants ». Symbolisant alors les douleurs qu'entraîne après soi la conquête du beau, le poète la montre reçue, par les vieillards, gardiens des glèbes, à coups de bâtons et de faux, pourchassée par les femmes qui l'accusent de souiller le pays d'une senteur de ciel et qui, farouches, ivres de haine et de fureur, l'assassinent enfin, puis s'acharnent sur son cadavre aux plus hideuses profanations :

Et toutes, emplissant de sables et d'ordures
La bouche qui savait les mots mélodieux,
Sur la divine morte, avec leurs mains impures,
Se vengent de l'amour, des rêves et des dieux [2].

Ainsi meurt la vierge coupable d'avoir voulu répandre sur l'ennui du monde un peu de lumière et d'espérance. L'idéal n'est pas de cette terre : il n'y a partout que laideur, lassitude, et tristesse. La nostalgie du beau ajoute donc encore chez Mikhaël au dégoût de la vie. Il s'en venge un peu à la manière de Baudelaire par des comparaisons macabres :

Une gloire large et de divers ors,
Comme le soleil que le soir mutile
Luit sur le charnier des nuages morts [3] ;

par des tableaux d'un sadisme mesuré :

1. *Crépuscule pluvieux.*
2. *L'Étrangère.*
3. *Impiétés.*

Des femmes, leurs seins nus, caressés de clartés,
Dans de grands parcs plantés d'hiératiques chênes
S'attardent à rêver des souillures prochaines
Et s'apprêtent pour les mauvaises voluptés [1];

par des poèmes de perversité mystique comme *Impiétés* où, dans un rythme singulièrement suggestif, il peint un étrange évêque qui, tout en officiant,

... Songe en son âme infidèle et vide
Qu'il est beau, tenant ainsi l'ostensoir.

Il est vrai que cette interprétation symbolique est immédiatement suivie de son interprétation réelle. Elle traduit le plaisir vaniteux du poète faisant des vers pour mériter l'approbation des foules lointaines et n'agitant l'encensoir des strophes que pour s'enivrer de ses odeurs.

Énergie brisée, lassitude et spleen, d'un mot anémie morale, traversée par des éclairs de mysticisme sensuel ou idéaliste, tel est chez Mikhaël le caractère essentiel de la poésie. Il ne croit pas nécessaire d'en corser l'originalité par l'emploi de fantaisies métriques et syntaxiques. La langue est d'une correction absolue et les vers révèlent plus le parnassien que le décadent. La pleine santé de la forme contraste ici avec la neurasthénie de l'idée.

3. Albert Samain. — Cette morbidesse s'épanouit chez Samain avec une intensité double, car elle atteint chez lui le fond et la forme. Après des tâtonnements et des essais d'un éclectisme curieux, Samain finit par y rencontrer en effet sa véritable originalité. Il lui doit de réaliser dans la perfection cette poésie de valétudinaire qui sent la vie lui échapper et qui met son point d'honneur à se regarder mourir avec grâce.

Le romantisme a d'abord fortement influencé la poésie de

1. *L'Hiérodoule.*

Samain. Werther, René, Rolla, reflètent dans son âme leur mélancolie et leur nostalgie. Comme eux, Samain se plaint d'avoir trouvé la vie inférieure à ce qu'il espérait, et comme eux, il se console de ses illusions évanouies, en s'abandonnant au romanesque, à l'exotisme, au mirage des féeries ou des paysages d'Orient, à toutes ces délices du rêve ou de la fantaisie, grâce auxquelles les disciples blasés d'Hugo entretenaient si magnifiquement leur désespoir. Pessimiste aussi, Samain professe le dédain de la foule, mais il est rongé par le désir maladif de suivre des routes inconnues et par elle d'arriver à la perception de l'irréel. Comme il n'a pas la force d'agir, il médite, il s'enthousiasme et ce lyrisme cérébral aboutit à des vers qui trahissent la nervosité du poète. Samain n'a pas du reste que l'esprit du romantisme; il en adopte les procédés; il a pieusement recueilli tous les oripeaux du romantisme religieux et médiéval, soigneusement mis à profit dans *le Chariot d'or*, par exemple [1], les artifices oratoires du romantisme de panache. Il incline d'ailleurs à l'éloquence, assez même pour faire usage de ces rimes triplées dont l'allure rapproche la strophe du discours. Ses aspirations vers l'inconnu devaient faire de Samain la proie facile du bas romantisme. Aussi a-t-il violemment subi l'empreinte de Baudelaire. Le misogynisme, l'éroto-mysticisme, l'amoralisme raisonné, la perversité consciente et volontaire qui déparent plusieurs sonnets d'*Au Jardin de l'infante* dérivent en droite ligne du satanisme Baudelairien. Du reste, la technique de Baudelaire enchante Samain. Il y admire « la volonté, la règle, la logique dans l'inspiration ». Il envie cet art « cristallisé dans sa forme impeccable et qui donne, par son absolu étincelant et incorruptible, la sensation de la pierre précieuse [2] ». Ce culte pour Baudelaire a sur Samain une double influence. Au point de vue de la forme, il

1. Cf. aussi *Évocation*.
2. Notes inédites.

en fait un temps l'élève appliqué des Parnassiens. Au point de vue du fond, il le passionne pour les idées verlainiennes et même ultra-décadentes. Les préceptes parnassiens dominent, en effet, la composition des poèmes recueillis dans *Aux Flancs du vase ;* l'art impersonnel et impassible se retrouve aussi dans bien des pièces d'*Au Jardin de l'infante ;* l'une d'elles même, *Tribu*, consacre la formule de cette esthétique. D'autre part, la rigidité métallique de leur structure, leur exotisme ou leur archaïsme procèdent visiblement des *Trophées*, de Heredia [1], d'autres enfin ressemblent à des pastiches de Leconte de Lisle [2], ou de François Coppée [3]. Quant aux idées décadentes alors à la mode, elles apparaissent dans cette exagération de névrose, cette affectation d'éréthisme intellectuel et ces tendances à l'hallucination qui sont immédiatement remarquables dans *Vision*, *Allées solitaires*, *Mon cœur est comme un Hérode*. Dans leur manifestation moins aiguë, elles se résument dans cette miévrerie où Verlaine avait rencontré les petits chefs-d'œuvre des *Fêtes galantes*.

Ils sont finis les soirs tombants
Rêvés au bord des cascatelles,
Les Angéliques ou sont-elles ?
Et leurs âmes de bagatelles
Et leurs cœurs nouës de rubans ?

Après avoir cherché son originalité un peu partout, Samain en prend d'abord conscience avec les premiers livres de Verlaine. Puis au contact de Jammes, il se débarrasse des réminiscences romantiques et parnassiennes, délaisse l'inspiration livresque et chante enfin sa mélodie personnelle. Elle est éminemment précieuse. Selon le mot de Coppée, Samain est « un poète d'automne, de crépuscule et de morbide langueur. » Les grands sujets l'effraient. Il préfère à la peinture

1. *Cléopâtre.*
2. *La Toison d'or, la Coupe.*
3. *Les Vieux métiers.*

des sentiments énergiques ou des fresques hardies, aux paysages ensoleillés, le croquis minutieux des impressions fugitives, des formes délicates et des atmosphères vaporeuses : « J'adore l'Indécis, confesse-t-il dans *Dilection*,

> ... les sons, les couleurs frêles,
> Tout ce qui tremble, ondule et frissonne et chatoie,
> Les cheveux et les yeux, l'eau, les feuilles, la soie
> Et la spiritualité des formes grêles.

Il s'en excuse presque en mettant sur le compte de l'hérédité ses goûts assez peu virils. Il dit de lui :

> Fils d'un soleil atone et d'un pays d'hiver,
> J'ai l'amour du changeant nuage et de la brume
> Et des grands ciels d'ardoise où la houille qui fume
> Panache les cités nostalgiques de fer.

Ses aveux sont du reste beaucoup plus précis dans ses *Notes inédites*. Il y expose ainsi les traits caractéristiques de nouveaux poèmes qu'il se propose d'écrire : « Je rêve en ce moment de petites choses à composer, exquises et légères, faites de rien et délicieusement suggestives, comme certains petits poèmes chinois. Cela devrait être fragile et précieux comme de la porcelaine, de la toute petite porcelaine où l'on prend un doigt de thé sublimé dont le parfum s'évapore des heures... Il me semble que je réussirai ces choses mièvres et parfaites. » Ce projet n'a jamais reçu d'exécution. La mort n'en a pas donné le temps au poète, mais il révèle de quels côtés penchent les prédilections de Samain. Ses rêves s'en vont de préférence « sur des nacelles roses, vers les îles d'Amour, en les lacs bleus écloses », en général vers tout ce qui peut charmer un être maladif épris de douceur et de joliesse : « Il y a des âmes femmes, » a-t-il écrit dans ses *Pensées et réflexions*. Son âme était de celles-là. Elle a fait de lui le chantre des délicatesses fanées. Au jour glorieux, il a pré-

féré la nuit harmonieuse ; le printemps avec ses poussées de sève et ses éclosions de force lui a paru moins attendrissant que l'arrière-saison aux énergies finissantes. Les accents bruyants de la vie et de la santé n'ont à ses yeux pas valu la suavité religieuse du silence ; l'épanouissement des êtres et des choses ont moins séduit sa Muse que le charme attristant des agonies. Précieux, Samain a vu la vie à travers les tableaux des maîtres du maniérisme, Watteau[1], Boucher[2], Gustave Moreau[3]. Poitrinaire, il n'a perçu le monde extérieur que derrière les voiles et les tons grisaille de sa mélancolie. Ainsi les affinités subtiles qui relient les choses et l'âme, il ne les a exprimées que réfléchies en lui par un miroir de mièvrerie ou de nostalgie.

Son vers s'accorde avec la ténuité de ces correspondances. Il est sans heurt, sans rudesse, exquisement flou, merveilleusement imprécis. Il en a lui-même défini le type dans ce morceau d'*Au Jardin de l'infante* que les critiques ont accoutumé de regarder comme l'art poétique de Samain :

Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
De vers à frôler l'âme ainsi que des plumages,
Des vers blonds où le sens fluide se délie,
Comme sous l'eau la chevelure d'Ophélie,
Des vers silencieux et sans rythme et sans trame
Où la rime sans bruit glisse comme une rame,
Des vers d'une ancienne étoffe exténuée,
Impalpable comme le son et la nuée,
Des vers de soir d'automne ensorcelant les heures
Au rite féminin des syllabes mineures.
Des vers de soir d'amour énervés de verveine
Où l'âme sente exquise une caresse à peine,
Et qui, au long des nerfs, baignés d'odeurs câlines,
Meurent à l'infini en pâmoisons félines
Comme un parfum dissous parmi des tiédeurs closes
Violes d'or et Pianissim'amorose...
Je rêve de vers doux mourant comme des roses.

1. *L'Indifférent, l'Invitation au voyage, Nocturne.*
2. *L'Agréable leçon.*
3. *Heures d'été, Hélène.*

Mais fluidifier le vers à l'extrême n'équivaut pas pour lui à le ramener à la prose. Le domaine de la prose et de la poésie sont nettement séparés. Si désarticulé que soit le vers, il doit toujours donner la sensation du rythme. Sur ces points, Samain est l'adversaire intransigeant des harmonistes et verslibristes. S'il consent à libérer le vers, il n'y procède qu'avec circonspection, car il convient à son sens de ne pas bouleverser avec brutalité les habitudes métriques du lecteur. « La poésie, précise-t-il dans ses *Notes inédites*, ne saurait se passer d'un rythme, fût-il aussi fluide et effacé qu'on le suppose. Il est certain que pour marquer dans leur forme essentiellement fugace et volatile, des états d'âme placés aux confins du sentir, une métrique violemment orthodoxe ne saurait être de mise. Et l'esprit souffrirait mal un défilé monotonément scandé de strophes cassées à la mécanique. Mais il faut néanmoins qu'à travers le fondu, la coupe noyée et effacée, on sente encore la présence latente, le bercement vague et perdu de la musique, comme dans une barque immobile, on sent vaguement l'entraînement doux, presque insaisissable, mais irrésistible et profond du courant et l'enlaçante douceur de l'eau vivante. » Cette déférence aux usages classiques garde le poète des excentricités de métrique et de style où tant de symbolistes ont cru rencontrer l'originalité. Sa versification ne présente que des audaces timides, plus faites pour intensifier la musicalité du vers que pour en briser résolument le moule. La césure occupe dans son vers toutes les places, mais elle existe ; l'alexandrin bi-césuré lui permet même d'heureux effets d'évocation [1]. Il affectionne la rime riche avec la consonne d'appui. Très peu de pluriels riment, dans ses poèmes, avec des singuliers. Aucun vers n'est assonancé. Il n'a commis qu'un seul vers blanc et encore se trouve-t-il dans une pièce qu'il n'a pas eu le temps de parachever. Mais il ne répugne pas aux séries de

1. *Cléopâtre*, II.

vers du même sexe : il a des hiatus, des repos hasardés, des mesures aventureuses [1]. Enfin il se risque à des allitérations et à des rejets d'une habileté périlleuse mais incontestable [2]. Ces particularités de versification sont un peu le patrimoine de tous les verlainiens. La véritable originalité de Samain réside surtout dans la façon dont il a manié le sonnet et dans l'ordonnance antitraditionnelle de la strophe. Le sonnet est pour lui le prétexte d'une virtuosité magistrale dans la combinaison des rimes ; il ose en outre l'allonger d'un vers par l'addition après le dernier tercet d'un quinzième vers [3]. Pour la strophe, il adopte les modèles classiques, mais il n'observe pas le principe de l'alternance des rimes. Enfin, les rimes féminines en *ie* ont pour lui un attrait spécial et il se plaît à les accumuler dans les stances finales. Le sonnet de *Canope* en fournit l'exemple ; il se termine ainsi :

> Car il le sent, jamais, jamais plus dans sa vie
> Il ne retrouvera l'adorable accalmie
> La nuit et le silence et cette mer amie
> Et ce baiser dans l'ombre à Canope endormie.

Ces licences sont anodines à côté de celles que préconisent les disciples de Mallarmé.

Samain a fait preuve de la même réserve dans sa syntaxe et dans sa lexicographie. Il évite avec soin tout ce qui pourrait avoir un caractère antigrammatical. Sans doute il écrit : *Tu souriais un sourire aminci*, mais Bossuet disait déjà au XVIIe siècle : *Dormez votre sommeil*. Le participe prend volontiers chez lui la place de l'infinitif. *Que* est souvent employé pour *combien*, *à* pour *vers*, *chez*, *entre*, *par*, pour *en*, *pour*, *dans*. En ce qui concerne le vocabulaire, il accepte les bénéfices de la révolution romantique. Il détermine des substantifs par des génitifs d'un sens inattendu : *un flot de*

1. Cf. Keepsake.
2. Les poèmes d'*Au Flanc du vase*.
3. *Automne*.

légendes, des âmes de bagatelles. Il leur ajoute des épithètes qui en varient la signification habituelle : *des fadeurs sublimées, des soirs irrésolus.* Il emprunte des mots au latin et au langage technique des différents arts, notamment de la musique. Il est vrai qu'il ne dédaigne pas quelques-unes des nouveautés symbolistes. Il fait appel à la dérivation pour les verbes, *angéliser*, *caramélisèr*, et pour les adjectifs : *hiémal*, *cuivreux*, *vespéral.* Il substantive l'infinitif : *aux confins du sentir éperdu*, l'adjectif : *les verts mélancoliques*, l'adverbe : *l'ailleurs, l'autrefois.* Mais il n'use qu'avec appréhension des archaïsmes et des néologismes. On compte dans son œuvre deux des premiers, *nonchaloir et mâle-herbe*, et trois des seconds : *Attirance, frôlis d'âme, enlacis mourant*[1].

Là se bornent les innovations techniques de Samain. Elles sont du reste si noyées dans la pureté générale du style qu'il faut les yeux d'un aristarque pour en faire le dénombrement critique. C'est peu en comparaison des assauts formidables, des attentats répétés que subirent à cette même époque la métrique et la langue française. Samain n'était pas né révolutionnaire. Peut-être n'avait-il pas assez de santé pour cette rude besogne ? Peut-être avait-il aussi trop de goût. En tous cas, il est resté un poète suffisamment amoureux des belles formes pour qu'un Parnassien signalât son œuvre à l'admiration du grand public, suffisamment prudent pour mériter par deux fois les couronnes académiques ; voilà pour la forme. Quant au fond, il reflète le caractère de l'auteur. Si le poète sourit, Samain est vraiment celui qui

> A conçu pour la rose et pour la sensitive
> Ces chants, légers frissons de brise qui s'endort...
> ... Plus pur que le cristal qu'un rayon peut briser
> Sur un reflet d'étoile un écho de baiser[2].

S'il est saisi de mélancolie, alors son âme exhale bien,

1. *Au Jardin de l'infante*, 9, 50, 86.
2. Sonnet pour Albert Samain, dans *Mon Ame*, par Georges Thouret. Le Havre, Quoist, 1903, in-16.

ainsi que le dit Coppée, « le parfum d'adieu des chrysanthèmes de la Saint-Martin ».

C'est un malade auquel la souffrance laisse assez de répit pour broder d'exquises fantaisies ou pour soupirer doucement sa désespérance.

4. Georges Rodenbach. — Devant l'inéluctable fatalité d'un mal pareil, Rodenbach rivalise avec Samain de correction douloureuse. Lui aussi est un averti; il s'en va doucement de la poitrine et ses jours sont comptés. Il le sait, mais il entend mourir en chrétien et en poète, c'est-à-dire avec résignation et élégance.

Le sage que la mort condamne en pleine jeunesse se soumet à son destin. Tandis qu'il descend les degrés qui l'acheminent vers le tombeau, il s'accoutume à son mal et finit par en étudier avec intérêt les progrès destructeurs. A se sentir chaque jour un peu plus conquis par la mort, il se persuade que cette défaite quotidienne de l'être ne manque ni de nouveauté ni de charme ; il aime cette mort qui l'achemine avec douceur vers le néant. Le voilà non seulement qui ne songe plus à regretter la lumière, mais qui se passionne avec un plaisir maladif pour les manifestations de lentes désagrégations dont son organisme est le théâtre. Il en explore la diversité d'un œil à peine humide, amusé presque, avec ce sourire fané si caractéristique chez ceux qui souffrent d'un mal secret. Ses sens surexcités perçoivent des nuances imperceptibles aux gens doués de santé, et cette énergie morale qu'il ne peut pas dépenser en actes héroïques ou en pensées vigoureuses, il l'épuise dans l'analyse de détails intimes, dans l'examen méticuleux des mille sensations, qui, sous l'action de la fièvre défilent devant la conscience à la manière des images d'un cinématographe affairé. C'est là la volupté de la souffrance, c'en est aussi la poésie. Cette psychologie du malade résume l'art de Rodenbach. Prédisposé par atavisme à la mélancolie, contraint à la tristesse par la

certitude d'une fin prématurée, Rodenbach a l'âme emplie de visions crépusculaires. Il dénombre ses rêves ; il traduit la subtilité délicate et la grâce alanguie de leurs méandres. Il les compare aux anémones de mer, à ces actinies, sensitives de l'eau, dont la floraison exige le silence et la solitude.

Or nous avons aussi dans nous des actinies,
Rêves craintifs qui se déplient parfois un peu,
Jardin embryonnaire et comme sous-marin,
Fleurs rares n'émergeant que dans la solitude,
Bijoux dont le silence entr'ouvre seul l'écrin.
Mais combien brefs ces beaux instants de plénitude
Qui sont le prix du calme et du renoncement !
Car revoici toujours les nageoires bannies
D'un rêve trop profane au louche glissement
Qui crispe l'eau de l'âme et clot les actinies[1].

Le malade est un être enviable. Il a seul le privilège de voir s'épanouir toute la flore de cet aquarium mental. La maladie doucement isolante vaut à l'homme « ce lent repos d'un bateau qui songe au fil d'une eau ». On se semble, dit Rodenbach, de l'autre côté de la vie; les amis se font rares, on est presque seul, on se possède, on se réalise soi-même. Le mensonge de la vie se fane dans le miroir intérieur

Où l'on retrouve enfin son visage meilleur,
Celui de pure essence et d'identité vraie.

La maladie est un état sublimé qui « sur nous-mêmes nous renseigne ». Elle grandit l'être ; elle le spiritualise « et les malades sont des hommes déjà morts en qui le dieu commence[2] ».

Quand le poète s'arrache à cette contemplation intérieure, c'est pour chercher, dans le monde objectif, le reflet de ses tristes méditations. Il s'attendrit à regarder le douloureux

1. *Les Vies encloses : Aquarium mental.*
2. *Les Vies encloses : Les Malades aux fenêtres.*

combat de la lumière et de l'ombre, *le soir dans les vitres*[1], ce dernier champ-clos du crépuscule. Il cède à l'aube à la tentation des nuages, ces merveilles issues d'une fumée en fièvre « qui a su multiplier ses affluents de rouge et ces halos de ruine, comme si l'aube avait délayé l'arc-en-ciel ». Invinciblement ce spectacle réveille en lui la mémoire d'impressions anciennes, et c'est aussitôt tout le branle-bas des souvenirs endormis, toute la résurrection dans le cœur, d'un passé déjà estompé, autant de motifs précieux dont s'empare la muse alanguie de Rodenbach, pour tisser de fragiles et délicieux poèmes :

> Faisant de nos amours défunts
> De nos rêves de toutes sortes
> Des vers — comme avec les fleurs mortes
> On distille d'exquis parfums [2].

Sous cet afflux de sensations, Rodenbach ne distingue plus entre ses états de conscience et les impressions qu'il reçoit du monde extérieur, ou plutôt la nature se confond avec l'âme du poète et dans son cœur tout se met à vivre intensément. Alors à cette heure exquise où s'approche la nuit, se révèle au poète le charme des vieux murs au fond des vieilles rues. Voici les quais antiques endormis dans le soir solennel, les canaux bleuis, les cloches qui gémissent dans la brume, tandis que solitaire, pauvre et morne, au bord croulant des toits, un joueur de flûte fait chanter de l'ombre dans la tristesse du soir [3]. Les plantes, l'eau, les maisons s'animent, se personnifient, prennent des visages et des attitudes humaines, soudainement surgies dans la vie des hommes par les sortilèges d'une hallucination modérée, doucereuse, pareille à ces fantasmagories qui vous dansent

1. *Les Vies encloses.*
2. *Miècreries*, II.
3. *Vieux quais.*

dans les yeux, lorsque accablé de lassitude on s'abandonne aux effluves d'un demi-sommeil. Tout cela, chez Rodenbach, paraît sortir de la poussière des siècles ; ce sont des figures vieilles, des fronts ridés, des fantômes pâles aux gestes lents, aux regards usés et dont l'haleine a des parfums de néant ; on se croirait dans un cimetière très ancien où, sur les tombes, joueraient les rayons jaunes d'un soleil d'hiver, où pieusement dans les allées, glisseraient des béguines et de vieilles gens, où des ombres furtives se lèveraient derrière les pierres noircies par l'âge, et dans cette asile de recueillement, de silence, de paix dévote et funéraire en entendrait murmurer cette symphonie de prose et de vers, qui, de *Bruges-la-morte* au *Règne du silence*, et au *Voyage dans les Yeux*, consacre la poésie des villes mortes de la Flandre avec leurs traditions, leurs monuments, leurs canaux et le mysticisme indéfinissable de leur art mélancolique. Comme pour échapper enfin au charme obsédant de ces évocations, le poète rentre soudain dans la vie et sa muse sourit aux élégances raffinées des élites flamandes. Car les sujets héroïques ne sont pas pour lui plaire. C'est une grande dame lymphatique dont les journées passent à se traîner de bergère en fauteuil, pour caresser de ses doigts effilés des chiffons précieux, toucher du clavecin, et soupirer après de vagues, très vagues désirs :

Les grandes Muses abolies,
Si j'avais suivi leur conseil.
M'auraient fait chanter le soleil
Guérisseur des mélancolies.

Mais ma dolente muse, à moi,
Elle est mignonne, elle est phtisique,
Elle fait un peu de musique
En se mourant d'un long émoi.

Elle est sentimentale et mièvre[1]...

1. *L'Hiver mondain : Mièvreries*, I,

Si les âmes viriles trouvent dans la joie de vivre une volupté violente et chantent avec ardeur le bonheur de la santé, de la force et de l'énergie, la muse de Rodenbach, « muse pâle des choses mièvres », oublie sa faiblesse à goûter de subtiles sensations. Elle respire d'anciens parfums ; elle s'amuse à surprendre de discrètes confidences, à regarder dans son cadre ancien s'user le pastel d'une mondaine princière. Elle se réjouit *en sourdine* de toutes les choses effacées, impressions et sentiments, odeurs et couleurs qui doucement viennent émouvoir sa quiétude :

Qui saisira le charme triste
Le charme subtil et dolent
D'un vieux parfum d'ylang-ylang
Dans un fin mouchoir de batiste.

Qui transcrira le bruit charmeur
Des musiques atténuées [1]...

Rodenbach, il est vrai, ne recherche pas la faveur du grand public. Les sensations ténues, les images subtiles, la mièvrerie et l'artifice sont plutôt le régal de l'élite. Il ne souhaite que ses approbations. Il en fait l'aveu dans *Mièveries II*, quand, s'adressant à sa muse, il essaie de préciser ses goûts :

Toi qui toujours revendiquas
D'une voix lente et maladive
Pour un peu de gloire tardive
Le suffrage des délicats.

Cette ambition l'a gardée de toute originalité rythmique. Son vers est classique, d'une ornementation toujours discrète. Il use de l'alexandrin en l'assouplissant par le jeu des césures et du rejet, jusqu'aux limites tolérables, mais il éprouve rarement le besoin d'en bouleverser la forme tra-

1. *L'Hiver mondain* : *En Sourdine*.

ditionnelle. Dans son dernier ouvrage, *le Miroir du ciel natal*, il a fait quelques essais de vers libres ; mais il s'y est risqué avec une modération presque craintive et une habileté qui en fait excuser la tentative. Il est impossible de voir dans ces poèmes, rêvés si près de la tombe, autre chose que des expériences sans grande valeur probatoire. Rodenbach eût vécu qu'il aurait très probablement, après s'être rendu compte de sa puissance d'expression, rejeté tout à fait le vers libre. Il apporte la même prudence à toucher au vocabulaire. S'il s'est permis dans ses ouvrages en prose quelques libertés lexicographiques, on n'en trouve point trace dans sa poésie. Il parle excellemment la langue de tout le monde. Son symbolisme ne réside ni dans la révolution de la métrique, ni dans l'exotisme du style. Il consiste uniquement dans la ténuité très précieuse et un peu artificielle de ses sensations et de ses sentiments, dans la juxtaposition et l'association souvent imprévue d'idées qui font de son art « une mosaïque sur l'impalpable », dans ce talent maladif des évocations en clair-obscur. « Nul, déclare J.-H Rosny, n'a dépassé ce poète pour dire les pensées qui stagnent, le chuchotement des intimités infinies, les aspects infinitésimaux d'âmes murées dans le songe et la mélancolie. » Il a fait de la phtisie une autre sœur des Muses, et selon son vœu, ses strophes dolentes ont en elles assez de nostalgiques parfums pour embaumer.

> ... toute une âme, un soir
> Malgré la mort, malgré l'absence
> Comme il suffit d'un peu d'essence
> Pour en imprégner tout un boudoir [1].

5. Maurice Mæterlinck. — La maladie et le sentiment d'une fin prématurée, avaient fait de Samain et de Rodenbach les chantres résignés de la mélancolie. Mæterlinck est

1. *L'Hiver mondain : Miièreries*, II.

comme eux pénétré de tristesse, mais ce qui fut chez les autres effet pathologique, est chez lui produit par la réflexion philosophique. Mæterlinck a la curiosité et l'appréhension du mystère. Alors que son condisciple et ami, Charles Van Lerberghe, a sur l'inconnaissable des *Entrevisions* et en évoque l'étrangeté derrière une buée plus ou moins lumineuse, Mæterlinck médite longuement sur ce même inconnaissable, et de cette réflexion exaspérée, il rapporte, outre une conception originale de la vie, cette langueur inévitable du méditatif qui sait enfin, qu'en retour d'un maximum d'effort, l'inconscient ne dévoile à l'homme qu'un minimum presque infinitésimal de vérité.

Mæterlinck semble avoir été surtout frappé par l'extension, durant ce dernier siècle, des phénomènes psychologiques. L'âme, de plus en plus, paraît dominer et diriger la matière. L'hypnotisme, le spiritisme, la télépathie, toutes ces manifestations du dédoublement ou du prolongement de la personnalité humaine, indiquent le progrès constant de l'élément psychologique sur l'élément physique. « Il est certain, constate Mæterlinck, que le domaine de l'âme s'étend chaque jour plus... On dirait que nous approchons d'une période spirituelle. » Il est d'autant plus convaincu de cette spiritualité prochaine qu'il a pu remarquer combien les actions de la vie active n'étaient souvent que le reflet ou la conséquence d'une vie intérieure, absolument cachée aux regards d'autrui : « L'on trouve partout, à côté des traces de la vie ordinaire, les traces ondoyantes d'une autre vie qu'on ne s'explique pas... L'âme est aujourd'hui bien plus près de notre être visible et prend à tous nos actes une vie bien plus grande qu'il y a deux ou trois siècles. » En d'autres termes, nous sommes le théâtre d'une double vie : une vie consciente dont les actes s'expliquent avec précision ; une vie subconsciente au sein de laquelle s'élaborent des tendances inconnues, dont nous avons par intervalle des perceptions confuses, et qui, pourtant, parvenues à un certain degré de

gestation, agissent sur notre vie consciente avec une étrange intensité. Le conscient est pour Mæterlinck à la merci du subconscient.

Les puissances primitives sommeillent au fond de notre être, et ce sont elles qui déterminent nos actes. alors que nous ne songeons à les attribuer qu'à nos passions : « Nous possédons un moi plus profond et plus inépuisable que le moi des passions et de la raison pure... Ces choses peuvent plaire un instant comme des fleurs détachées de leur tige. Mais notre vie réelle et invariable, se passe à mille lieues de l'amour et à cent mille lieues de l'orgueil. » Ce qui intéresse le penseur, ce n'est donc pas les idées claires, mais cette partie mystérieuse de la vie « la meilleure, la plus pure, la plus grande, qui ne se mêle pas à la vie ordinaire ». La raison n'atteint pas cette vie cachée. Elle ne se révèle qu'à certains êtres d'une émotivité particulière, aux femmes, par exemple, qui, « elles, ont avec ces pouvoirs occultes des rapports qui nous sont interdits » et qui, grâce à leur spontanéité, savent des choses que nous ne savons pas. Elles sont douées d'un sens spécial, le sens mystique. Le poète doit avoir comme elles reçu ce don de la nature. Ce sixième sens lui révèle que la vie des êtres et des choses n'est pas du tout ce qu'elle apparaît aux yeux du vulgaire. En l'homme, elle est pleine de nouveautés incessantes. Dans le monde extérieur. elle est faite de surprises sans nombre : « C'est à certains moments seulement et lorsqu'on les regarde que les choses se tiennent tranquilles comme des enfants sages et ne semblent pas étranges et bizarres ; mais dès qu'on leur tourne le dos, elles vous font des grimaces et vous jouent de mauvais tours[1]. » Le sage ne doit donc observer cette vie qu'avec une admiration épouvantée. Le théâtre de Mæterlinck révèle les découvertes que le sixième sens a fait faire au poète dans l'exploration du monde objectif ; sa poésie, les

1. *La Princesse Maleine.*

observations qu'il a recueillies à travers le tumulte de ses sensations intimes.

Mæterlinck n'est pas arrivé du premier coup à cette analyse des phénomènes de psychologie subconsciente qu'il surprend en lui. En face du mystère qui gouverne nos actes, il a d'abord éprouvé cette oppression habituelle à qui se sent le jouet d'une force occulte dont il devine la présence sans pouvoir en démêler la réelle nature. *Serres chaudes* colligent ces impressions hétéroclites, ces bouleversements et ces affaissements de l'âme, en proie à la fièvre d'une inquiète curiosité. *Et torpenti multa relinquitur miseria*, avertit le poète dans l'épigraphe de son recueil. Les misères de l'âme en torpeur, ses visions, ses hallucinations, ses rêves tantôt vagues et tantôt précis, des impressions fugitives et des images étranges, voilà le sujet de ces poèmes. Au contact du mystère l'âme éprouve un malaise indicible :

Mon âme est malade aujourd'hui
Mon âme est malade d'absences
Mon âme a le mal des silences
Et mes yeux l'éclairent d'ennui [1].

Cherche-t-elle à le définir, elle aboutit à un kaléidoscope d'images étranges et presque contradictoires :

Il y a eu un jour une pauvre petite fête dans
les faubourgs de mon âme !
On y fauchait la ciguë un dimanche matin
Et toutes les vierges du couvent regardaient
passer les vaisseaux sur le canal, un
jour de jeûne et de soleil [2]...

A travers ce flot d'impressions, le poète croit pourtant saisir l'essence même de cet inconnu ; il ne le voit que sous

1. *Serres chaudes : Chasses lasses.*
2. *Serres chaudes : Ame.*

une lumière terne ou pâle, aux rayons de la lune et il n'en a toujours qu'une notion très imparfaite. Il n'est pas sans utilité de constater que la lune, l'astre accoutumé des paysages psychologiques de Mæterlinck, la lumière de la lune, le clair de lune sont des mots qui reviennent jusqu'à trois et quatre fois dans le même poème. Ces lueurs confuses laissent cependant entrevoir l'étrangeté « de ce qui est ». L'étonnement que suscite dans l'âme cette fantasmagorie, coupée de fulgurantes clartés, provoque la perception d'analogies curieuses, de concordances bizarres entre la pensée et le monde découvert, et cela se traduit par une série d'allégories troublantes d'un symbolisme inquiétant qui révèle surtout le trouble profond du poète :

Les serpents violets des rêves
Qui s'enlaçent dans mon sommeil,
Mes désirs couronnés de glaives,
Des lions noyés au soleil [1].

Cette fièvre intérieure n'aboutit cependant pas à la découverte rêvée. Le mystère se cache toujours. Le poète le sent mais l'ignore :

J'entends des voix en mon sommeil [2].

Ces voix balbutient d'obscures paroles. L'inconnaissable continue à vivre derrière les nuages où il se dissimule :

Toujours la pluie à l'horizon
Toujours la neige sur les grèves... [3]

Serres chaudes témoignent donc des appréhensions du poète aux prises avec l'inconnu. Les impressions enregistrées

1. *Serres chaudes* : *Offrande obscure.*
2. *Serres chaudes* : *Ronde d'ennuie.*
3. *Serres chaudes* : *Désirs d'hiver.*

sont variées et presque désordonnées. Le poète cherche sa voie, il l'a trouvée dans *Douze chansons*. Aussi y a-t-il plus d'unité dans cet ouvrage. Le mystère fait encore le fond de ces poèmes, mais l'auteur ayant expérimenté que l'inconnu restera longtemps encore l'inconnaissable, s'applique plutôt à évoquer l'attitude de l'homme vis-à-vis de l'inconscient. La destinée a muré notre âme dans une caverne obscure. Sa réclusion dure depuis de si longues années que nous avons perdu jusqu'au souvenir de la lumière :

Elle l'enchaîna dans une grotte.
Elle fit un signe sur la porte.
La vierge oublia la lumière
Et la clef tomba dans la mer [1].

Le mystère nous entoure de tous côtés, nous en avons vaguement conscience et nous sommes devant lui comme de tous petits enfants :

Ma mère est-ce un grand danger?...
Ma mère, je l'entends partout [2].

Comme l'héroïne de la neuvième chanson, nous cherchons donc partout l'idéal qu'il recèle. Après des années et des années de route, nous revenons fatigués de notre course, sans avoir rien trouvé. Alors nous passons à d'autres notre bourdon et l'humanité repart pour une épreuve nouvelle également infructueuse :

J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
Où s'est-il caché ?
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
Sans m'en rapprocher.
J'ai marché trente ans, mes sœurs,

1. *Chanson I.*
2. *Chanson X.*

Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
Et n'existe pas [1]...

Pareils aux trois sœurs aveugles, nous avons des lampes d'or pour nous éclairer. Mais nous marchons dans les ténèbres, car nos yeux ne voient point. Nous n'en allons pas moins hardiment en conservant l'espoir même après les pires déceptions. Ainsi les trois sœurs aveugles sont montées au sommet de la tour. Après sept jours d'attente, l'une a cru percevoir l'arrivée du roi. Ce n'était que le dernier souffle des lampes :

Non, dit la plus sainte
(Espérons encore),
Non, dit la plus sainte.
Elles se sont éteintes [2].

Les lampes s'éteignent toujours, d'ailleurs, dès qu'on touche au seuil du mystère. Voici la mère qui s'approche avec sa lampe allumée; elle n'est pas frappée de cécité; elle voit et elle a peur des choses qu'elle voit. A la première porte, la flamme a tremblé; à la seconde, la flamme a parlé; à la troisième, la flamme est morte [3]. C'est que de l'inconnaissable rayonne une énergie qui paralyse les courages les plus décidés. Les filles aux yeux bandés ont cherché leur destinée. Elles ont ouvert à midi le palais des prairies. La vérité sans doute, s'est pour elles un peu dévoilée. Prises aussitôt de peur, elles ont salué la vie et ne sont point sorties [4]. Les sept filles d'Orlamonde renouvellent ce geste de prudence. Elles ont cherché les portes, ont ouvert les tours et quatre cents salles sans trouver le jour. Arrivées aux grottes, elles sont

1. *Chanson IX.*
2. *Chanson IV.*
3. *Chanson V.*
4. *Chanson VIII.*

descendues et sur une porte close, elles ont trouvé une clef d'or. Craintives, elles ont regardé par les fentes. L'océan s'étendait derrière la porte. Alors elles ont eu peur de mourrir et voilà pourquoi elles

... Frappent à la porte close
Sans oser l'ouvrir [1].

L'humanité partage l'inquiétude des sept filles d'Orlamonde. Elle a trouvé la porte du mystère. Les rayons de l'inconnaissable filtrent de toutes parts dans la salle où notre âme reste prisonnière ; mais l'épouvante de sa clarté paralyse notre curiosité. Nous manquons d'audace. En aurions-nous, nous ne serions guère plus avancés. Les clefs libératrices ont soudain disparu et, de plus, la porte fatidique est fermée par des verrous extérieurs. De longs siècles sont encore nécessaires pour l'ouvrir. Notre persévérance nous a conduits très près du but, mais longtemps encore il y aura entre nous et l'Inconnaissable une porte dont on aura perdu la clef.

Les clefs des portes sont perdues ;
Il faut attendre, il faut attendre,
Les clefs sont tombées de la tour ;
Il faut attendre, il faut attendre,
Il faut attendre d'autres jours...

Les autres jours sont déjà las,
Les autres jours ont peur aussi,
Les autres jours ne viendront pas,
Les autres jours mourront aussi,
Nous aussi nous mourrons ici ! [2]

La pensée de Mæterlinck est donc beaucoup plus nette dans ses *Douze chansons* que dans *Serres chaudes*. Ces deux livres de poèmes sont séparés par la publication de plusieurs

1. *Chanson VI.*
2. *Chanson XII.*

pièces de théâtre dans lesquelles le poète a complètement élaboré sa philosophie. Les *Douze chansons* sont comme la synthèse philosophique de son œuvre ; elles découvrent aussi, du seul point de vue critique, l'originalité réelle du poète.

Serres chaudes ne se distinguent que par un symbolisme plus livresque que réel. Le symbole y est, selon l'expression même de Mæterlinck, *a priori*. Il est créé de propos délibéré. Le poète sacrifie aux goûts du jour, en introduisant le décor de convention, en abusant d'un procédé trop facile, celui de la faune et de la flore symboliste. Il écrit par exemple : « Les chiens jaunes de mes péchés, les hyènes louches de mes haines, les lions de l'amour couchés, les brebis des tentations, les chiens secrets des désirs, les meutes de mes songes, les cerfs blancs des mensonges, les paons de l'ennui, les roses de joie, le lin des lombes. »

Quant à la versification, il y a peu ou point d'innovations rythmiques. Les vers sont réguliers, groupés en quatrains avec rimes différemment alternées, mais sans entorses aux usages reçus de la prosodie. Entre ces poèmes à forme classique, s'intercalent des pages en prose poétique ; on ne saurait en effet considérer comme des vers libres ces lignes inégales, ni rimées, ni même assonancées dont la cadence est parfaitement indéfinissable. Assurément, elles ont un accent particulier, mais nulle part, Mæterlinck n'a renouvelé cette tentative, et nulle part il ne s'est déclaré partisan du vers libre. Il reste sur ce point le disciple fidèle de Verlaine, dont il reprend les libertés, avec ampleur il est vrai, dans ses *Douze chansons*.

Ici le symbole n'est plus forgé de toutes pièces au préalable et ne commande pas à l'idée. Il est beaucoup plus inconscient et se dégage du poème à l'insu de son auteur [1]. Il s'ensuit que le symbole n'est plus une allégorie, « mais la fleur même de la vitalité du poème ». L'esprit n'a plus à interpréter une image assez froide ; il est immédiatement conquis

1. Cf. Jules Huret, *op. cit.*, p. 125.

par le parfum mystique qui se dégage de ces vers. L'évocation ne se produit plus par le travail volontaire du lecteur; elle se présente d'elle-même, comme l'impression générale d'un morceau musical émane tout naturellement de l'exécution des notes écrites. Cette émotion poétique procède d'images facilement saisissables[1] et aussi d'une métrique dont l'extrême simplification équivaut à la musicalisation du vers. Le poète préfère les octosyllabes et les associe avec des mètres plus courts. Le vers est régulier et le morceau ne brille par aucune acrobatie de césures. Son rythme provient du retour dans chaque strophe, comme refrain, d'un vers entier ou partiellement modifié, de l'allitération poussée souvent jusqu'à la simple repétition des mêmes termes et enfin de la substitution presque générale de l'assonance à la rime. La mesure du vers n'est pas dans la forme fixe plus ou moins classique, mais bien dans l'émotion primordiale dont le poème est l'expression mélodique. Ainsi, par la spontanéité de sa forme, Mæterlinck rejoint Francis Jammes, mais il a sur lui le privilège de la pensée philosophique. Dans ses chansons, se réalise vraiment l'art symboliste qui est de traduire, sous une forme harmonieuse, naturelle et suggestive, l'angoisse de l'humanité devant le Mystère. Aucune étrangeté satirique ou naïve ne dépare son œuvre. Il a eu le sens de l'Inconnaissable. Il a reproduit les échos de l'Infini dans une musique accessible à toutes les âmes, et par instinct génial, évité les oripeaux de la bizarrerie, au milieu desquels, pour retrouver la clef d'or peut-être à jamais perdue, s'en vont culbuter les disciples excentriques de Verlaine.

1. Sur l'art des images dans Mæterlinck. Cf. Reggio : *Au Seuil de leur âme*, p. 290-295.

II. — Les Excentriques

6. Charles Cros. — Comme Verlaine, Charles Cros est un parnassien qu'a touché la grâce du symbolisme. Mais cet ingénieur, doué d'une imagination scientifique peu commune, a trop réfléchi pour regarder la vie sous son aspect uniquement sérieux. Il a le sens du ridicule, la causticité attendrie d'un homme qui dissimule sous le rire les blessures de son cœur, et l'esprit d'un gamin de Paris. C'est le Molière du trottoir.

Épris d'idéal, il marche à l'aventure vers l'inconnu, guidé sur cette route incertaine par de secrètes harmonies :

La musique entendue en de limpides soirs
Résonne, dans ma tête au rythme de l'allure[1].

Il lui semble éprouver les réminiscences d'une vie jadis moins souillée de laideur :

Je ne dors pas. Quel est mon mal?
Est-ce une vie antérieure
Qui me poursuit de ses parfums[2] ?

Il s'interroge sur ces souvenirs d'un passé plus spirituel, et, il en déduit qu'ici-bas l'existence n'a pas d'autre but que la poursuite de la beauté.

... L'éternelle beauté
Est le flambeau d'attraction
Vers qui le vivant papillon
Se trouve emporté ![3]

1. *Tzigane.*
2. *Insomnie.*
3. *Destinée.*

Cette beauté, il croit l'atteindre sur terre dans la Femme. Par malheur, les filles d'Ève n'ont que les apparences de l'idéal. Elles sont infidèles, trompeuses, et leur amour est satisfait d'un présent singulièrement matériel,

Car la femme ne se soucie
Pas plus de demain que d'hier[1].

Jouet aimable, auquel il ne faut rien demander que la sensation violente d'un amour bestial[2] ou la volupté des étreintes charnelles.

Je ne veux pas savoir quels pôles
Ta folle orbite a dépassés.
Tends-moi tes seins et tes épaules
Que je les baise; c'est assez[3].

Il y a dans ce geste moins de sensualité que de résignation douloureuse. Invinciblement le poète songe qu'il n'aime dans la femme que son propre rêve de beauté :

Ce ne sont pas choses charnelles
Qui font ton attrait non pareil
Qui conservent à tes prunelles
Ces mêmes rayons de soleil[4].

Et de même que Verlaine fait le rêve familier d'une femme idéale, Charles Cros s'abandonne à des vœux pareils :

..... Je voudrais une sœur,
Une femme rêvant avec moi côte à côte,
Frissonnante, croyant qu'elle fait une faute,
Et nous nous aimerions d'un amour immortel
Sans stores de voitures et sans chambre d'hôtel[5].

1. *Paroles perdues.*
2. *Bonnefortune.*
3. *Scherzo.*
4. *Idem.*
5. *Pituite.*

La sensualité n'est évidemment pas indifférente à son bonheur. Cros est un disciple d'Horace qui souhaite parmi les plaisirs modérés de la vie matérielle la suprême satisfaction de connaître une humanité meilleure :

Une salle avec du feu, des bougies,
Des soupers toujours servis, des guitares,
Des fleurets, des fleurs, tous les tabacs rares,
Où l'on causerait pourtant sans orgies.

Les hommes seraient tous de bonne race
Dompteurs familiers des Muses hautaines
Et les femmes, sans cancans et sans haines [1].

L'expérience se charge d'abattre ces illusions. Les guitares, les fleurs, les parfums, sont pour les riches ; les femmes sèment la souffrance. Les hommes de bonne race sont rares ou inaccessibles. Il n'y a pour le poète dans ce monde qu'ennui et désespoir :

Les amis dont j'aurais besoin
Et les étoiles sont trop loin,
Je vais mourir seul dans un coin [2].

En attendant, le poète essaie de se consoler. Il a recours au macabrisme étrange de Baudelaire ; il donne à *la Charogne* un pendant qu'il intitule *Profanation* et une variante, *Paroles perdues*, qu'il dédie à Mallarmé. Il tourne encore du côté de la femme un regard d'espérance et s'oublie à son adresse à des préciosités quasi-religieuses :

Je voudrais en groupant des souvenirs divers
Imiter le concert de vos grâces mystiques [3],

écrit-il à Mme N..., précédant ici Samain dans son élégant

1. *La Vie idéale.*
2. *Conclusion.*
3. *Sonnet.*

maniérisme. Enfin il s'inquiète du néant et tente de pénétrer le mystère de l'au-delà. Il contemple longuement dans les yeux sa chatte blanche, bien peignée, sereine, au joli museau rose et il lui demande :

Où va la pensée, où s'en vont
Les défuntes splendeurs charnelles ?
Chatte, détourne tes prunelles,
J'y trouve trop de noir au fond [1].

Verlaine avait résolu cette énigme par une foi aveugle, un élan superbe vers Dieu ! Cros ne croit pas. Savant, il n'a pas le dédain de la science ; aussi sa résignation ne dure pas. Les consolations qu'il a cherchées lui ont révélé davantage l'impuissance de l'âme humaine à rien pénétrer. Il s'en venge par ce déluge d'ironie mélancolique, si voisine des pleurs sans doute, mais néanmoins acérée, qui retentit dans *Résipiscence*, *Vue sur la cour*, *Bénédiction*, *Tableau*, *Paysage* et qui s'élève jusqu'au rictus sardonique dans cet ineffable *Intérieur*. Au reste, cette irritation véhémente est de courte durée. Le poète retourne à la poésie. Sa colère tombée, il se plonge dans un mirage éperdu et compose ces romances sentimentales, ces complaintes d'un symbolisme naïf et si touchant à cause de sa simplicité, *Nocturne*, *l'Orgue*, *Rendez-vous*, *l'Archet*. Il écrit ces admirables fantaisies en prose qui closent *le Coffret de Santal*, cette *Distrayeuse* où, dans un style miroitant, pailleté, diamanté, s'épanchent les rêveries sensuelles de l'artiste, ce déluge de visions intérieures auquel tant de symbolistes iront après lui « abreuver leurs Muses ». C'est *le Meuble* où l'on entend par avance, mais avec plus de virilité, les réflexions enfantines de Francis Jammes. C'est *le Vaisseau-Piano* où Kahn trouvera plus tard le thème initial de ses *Palais nomades*. C'est enfin *le Hareng saur*, cette étrange ruade de l'idéalisme contre le

1. *A une chatte.*

terre à terre de la vie quotidienne et qui servirait si bien de préface aux fantaisies flegmatiques de Franc-Nohain.

Cette originalité tour à tour mélancolique et caustique est, chez Cros, servie par un art merveilleux du rythme. Sa métrique est presque celle des parnassiens. Il n'y a pas chez lui de ces césures qui déconcertent, exception faite pour l'hexamètre très démembré qui termine ce quatrain de *Morale :*

Orner le monde avec son corps, avec son âme,
Être aussi beau qu'on peut dans nos sombres milieux,
Dire haut ce qu'on rêve et qu'on aime le mieux,
C'est le devoir pour tout homme et pour toute femme.

Chez Cros, nul mètre allongé au delà de la coutume, à moins de considérer comme un grave essai de verslibrisme les triolets du *Hareng saur*. Le poète est surtout remarquable par l'usage qu'il fait de la rime et la consécration qu'il apporte à des séries de consonnances jugées anormales. Il aime les pièces écrites tout entières en rimes masculines et il y rencontre des effets pittoresques, soit qu'il exprime dans *Conclusion* — 4 strophes de 3 vers — son désespoir de ne jamais satisfaire ses aspirations, soit qu'il établisse dans *Destinée* — 5 strophes de 4 vers — le but probable de la vie. La pièce intitulée : *Nocturne* est également écrite — 16 strophes de 3 vers — en rimes masculines et elle ne manque pas de charme :

Il me prit dans ses bras nerveux
Et me baisa près des cheveux.

J'en eus un grand frémissement
Et puis je ne sais plus comment
Il est devenu mon amant.

Je lui disais : « Tu m'aimeras
Aussi longtemps que tu pourras. »
Je ne dormais bien qu'en ses bras.

Il prouve ainsi que l'alternance des rimes n'est pas une loi

essentielle de la métrique française et que la poésie ne perd rien à tolérer, sur ce chapitre, quelques libertés, pourvu que le vers soit régulier et qu'en définitive il y ait rime. La rime, en effet, lui paraît indispensable. Contrairement aux novateurs prosodiques du symbolisme, c'est sur elle et sur ses variations qu'il base son art d'évocation. Ceux qui ont expérimenté l'ivresse du haschich, trouveront dans son *Coin de tableau*, ce poème écrit sur deux rimes, une interprétation suggestive de ces heures troubles. L'excitation du poison y est excellemment traduite par le retour de sons identiques. La répétition même de ces consonnances à diverses places d'un vers déjà court, figure bien ces coups de cloche obsédante qui tintent aux oreilles du patient, durant l'action du poison :

Tiède et blanc était le sein
Toute blanche était la chatte.
Le sein soulevait la chatte
La chatte griffait le sein.

Les oreilles de la chatte
Faisaient ombre sur le sein.
Rose était le bout du sein
Comme le nez de la chatte.

Un signe noir sur le sein
Intrigua longtemps la chatte ;
Puis vers d'autres jeux la chatte
Courut, laissant nu le sein.

Cros est d'ailleurs un virtuose du refrain. Il en tire des effets d'un symbolisme puissant, quoique facilement perceptible. Les onomatopées, qui, dans le poème de *l'Orgue*, reviennent au quatrième vers de la strophe, accroissent l'impression funèbre qui se dégage de cette complainte :

Sous un roi d'Allemagne ancien
Est mort Gottlieb le musicien.
On l'a cloué sous les planches
    Hou ! hou ! hou !
Le vent souffle dans les branches.

Le triple retour du refrain dans les cinq couplets des *Triolets fantaisistes* lui permet de rendre sensible la légèreté d'une amante infidèle, tandis que la répétition de la même épithète au début des quatrains de *Vocation* martèle, dans l'esprit du lecteur, l'exaspération du poète en face des turpitudes de la vie. Ces procédés métriques sont pour Cros un moyen d'atteindre à l'harmonie extrême de la phrase, car là est, en définitive, la plus grande originalité formelle du poète. S'il se risque parfois à des associations de termes qui sont de pur langage symboliste, ainsi que l'indique ce vers du Sonnet[1] :

Pour la neige du cou, l'aurore de la bouche...,

il préfère à cette préciosité hardie du style la musicalité du vers et la mélodie excessive du poème. Il en donne un exemple parfait dans sa *Berceuse :*

Endormons-nous, petit chat noir.
Voici que j'ai mis l'éteignoir
Sur la chandelle.

Tu vas penser à des oiseaux
Sous bois, à de félins museaux...
Moi rêver d'elle.

Nous n'avons pas pris de café,
Et dans notre lit bien chauffé
(Qui veille pleure).

Nous dormirons, pattes dans bras.
Pendant que tu ronronneras
J'oublierai l'heure.

Il résume là tout ce qu'il apporte de personnel au mouvement poétique : une sentimentalité étrangement mais doucement ironique, un mélange curieux de sensualité et d'idéalisme, la spontanéité d'un esprit inquiet que la vie

1. *A Mme Fanny A. P.*

mécontente et par-dessus tout l'art délicat du musicien qui a su transformer ces

Bibelots d'emplois incertains,
Fleurs mortes aux seins des almées,
Cheveux, dons de vierges charmées,
Crépons arrachés aux catins....,
Bijoux, chiffons, hochets, pantins.

en complaintes d'une harmonie pénétrante et d'un rythme partout séduisant.

7. Tristan Corbière. — La mélancolie de Cros avait des sursauts d'exaspération, des crises de rage satirique, mais le rictus était chez lui l'accident. Il va devenir l'habitude, plus même, tout le tempérament de Corbière. Ce breton, « un tendre comprimé », comme le définit son cousin Pol Kalig, est un élève de Barbey d'Aurevilly pour qui le dandysme est l'unique muse. Il a découvert la spontanéité dans l'inspontanéité, le naturel dans l'artificiel, la sincérité dans la pose. Toute sa vie, il a cultivé la contradiction et mis sa gloire à réaliser le type de poète falot et picaresque, ce Don Quichotte de Montmartre que M. Rémy de Gourmont caractérise en disant de Corbière qu'il fut le « Don Juan de la singularité ».

Son esthétique se résume dans l'horreur du métier. Il répudie de toutes ses forces le savoir-faire, l'art ! Il prend du reste la précaution d'en avertir le lecteur dès le début de ses *Amours jaunes*, où, se risquant à caractériser sa poésie, il s'écrie ironiquement :

Des Essais ? — Allons donc, je n'ai pas essayé !
Étude ? — Fainéant, je n'ai jamais pillé !
... Vers ? — Vous avez flué des vers ?... Non, c'est heurté
Ça, c'est naïvement une impudente pose...
L'art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'art[1].

1. *Ça*, (édition Glady, 1873).

Aussi a-t-il la haine de tout ce qui, en littérature, est règle ou forme fixe. Il suffit de lire son fameux : *Sonnet : avec la manière de s'en servir*.

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,
Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton.
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Quant à la rhétorique, il l'abhorre, et tous les écrivains, qui, de près ou de loin, l'ont mêlée à leurs poèmes, n'évitent pas le fouet cinglant de son ironie. Musset, Murger, Baudelaire, Moreau et Gilbert lui font prendre en grippe, le premier l'Académie, les autres l'hôpital.

Décès : Rolla : — l'Académie
Murger, Beaudelaire (*sic*) : hôpital...
Moreau — j'oubliais — Hégésippe,
Créateur de l'art-hôpital.
Depuis j'ai la phtisie en grippe ;
Ce n'est pas même original...
— Gilbert : phtisie et paraphrase
Rentrée, en se pleurant à l'œil[1]...

Lamartine et Victor Hugo sont des pontifes ridicules auxquels il administre les étrivières :

Lamartine : — en perdant la vie
De sa fille, en strophes pas mal...
Doux bedeau, pleureuse en lévite,
Harmonieux tronc des moissonnés,
Inventeur de la larme écrite,
Lacrymatoire d'abonnés.

Hugo : l'Homme apocalyptique,
L'Homme — ceci — tuera — cela
Meurt, garde national épique ;
Il n'en reste qu'un — celui-là[2] !

1. *Un Jeune qui s'en va.*
2. *Ibid.*

Si la poésie n'a que faire du procédé et de l'éloquence, elle se moque aussi bien de ce lyrisme subjectif où s'abimèrent les derniers romantiques, que de la forme brillante et vide des parnassiens. Le vrai poète n'a pas de chant; il oublie de peindre; il voit et parce que voir est un aveuglement, il contemple son rêve. Le poète est un songe-creux.

> ... Bien profond, il resta dans son rêve
> Sans lui donner la forme en baudruche qui crève
> Sans ouvrir le bonhomme et se chercher dedans[1].

La poésie n'a rien d'artificiel. C'est pour chacun l'image de sa propre existence.

> La poésie est : vivre
> Paresser encore et souffrir...

Or, pour lui, vivre c'est s'amuser aux feux d'artifice de son esprit. Il blague, il plaisante comme un gamin de la rue ou comme un marin en bordée. Il a ce talent du rire à l'emporte-pièce où domine l'irrévérence :

> Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,
> Ruminants ! savez-vous ce soupir : l'insomnie ?

C'est le début de sa *Litanie du sommeil.* Il manque de galanterie, mais Corbière méprise souverainement la femme. Il lui consacre un poème auquel il donne pour titre cette épithète désobligeante : *A l'éternelle Madame* et il l'y traite de

> Mannequin idéal, tête-de-turc du leurre
> Éternel Féminin...
> Sois femelle de l'homme et sers de Muse, ô femme.

Il y a là de la brutalité et de l'impudence. C'est un acheminement vers le cynisme où Corbière se complaît avec délices. Il aime, en effet, les rapprochements inattendus, et

1. *Décourageux.*

d'un goût douteux[1], les antithèses vulgaires ou désobligeantes, tout ce qui peut étonner et surprendre par la bizarrerie, soit dans la pensée, soit dans l'expression. Il écrit par pur snobisme des poèmes de détraqués, d'hallucinés comme *Heures* ou cette ironique et mutine *Chanson en si*. Il transcrit ces réflexions comiques du *Grand opéra :*

Elle est éteinte
Cette huile sainte
Il est éteint
Le sacristain.

ou ces comparaisons culinaires du *Paris diurne :*

Vois aux cieux le grand rond de cuivre rouge luire,
Immense casserole où le bon Dieu fait cuire
La manne, l'arlequin, l'éternel plat du jour.
C'est trempé de sueur et c'est trempé d'amour.

Ces fautes de goût se retrouvent là même où les poètes ont coutume d'éviter la discordance, dans la préciosité et le mysticisme. Corbière est précieux à la manière d'un soldat dont l'éducation s'est faite à la caserne. *Steam boat*, *Après la pluie*, *Bonne fortune* et *Fortune* donnent la mesure de ces audaces pimpantes dont ces vers résument la tendance :

Moi, je fais mon trottoir quand la nature est belle
Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur,
Voudra bien crocheter, du coin de son ombrelle,
Un clin de ma prunelle ou la peau de mon cœur.

S'il est mystique, il l'est comme un Breton, mais aussi comme un matelot en goguette. C'est du moins l'impression que laisse son *Cantique spirituel*, ce morceau plein de litanies verveuses qu'il insère dans *la Rapsode foraine et le pardon de sainte Anne*. Il n'y oublie de plaisanter ni la Vir-

1. *Bohème de chic.*

ginité de Marie, ni le rôle de Joseph-Concierge et il salue « la bonne femme sainte Anne » de cet au revoir assez peu rituélique :

A l'an prochain ! Voici ton cierge
C'est deux livres qu'il a coûté.
... Respects à madame la Vierge
Sans oublier la Trinité.

Dandysme, cynisme, voilà pour le fond les traits caractéristiques du symbolisme de Corbière. Il y faut ajouter cette gaîté à la fois exaspérée et truculente dont le poème *Rescousse* indique la limite extrême, sans oublier un certain goût de l'allégorie et des concordances dans l'ordre profane, goût que rend une seule fois visible *le Duel aux camélias*.

La prosodie de Corbière n'est remarquable par aucune nouveauté métrique. C'est la forme régulière, si l'on peut trouver quelque régularité dans l'irrégularité. Sa poésie est, en effet, toute en nerfs. Elle est saccadée et fringante. Corbière n'a pas à proprement parler de langage poétique. Il ne fait pas de littérature, encore moins de prosodie. Il n'est cependant pas révolutionnaire. Son vers garde au moins l'apparence extérieure du vers classique. Il se résigne à des élisions douteuses plutôt que de se permettre un hiatus ou d'allonger le vers au delà des douze syllabes accoutumées :

Pur héros de roman, il adorait la brune,
Sans voir *s'elle* était blonde. Il adorait la lune[1].

Il préfère user exceptionnellement d'archaïsme plutôt que de donner l'exemple d'une rime insuffisante :

Veux-tu d'*une* amour *fidelle*,
Éternelle,
Nous adorer pour ce soir[2] ?

1. *Décourageux*.
2. *Après la pluie*.

Pourtant, s'il se permet quelques licences, c'est sur la rime qu'il les fait porter, car il traite celle-ci en acrobate qui vise aux tours singuliers. En voici un exemple des plus typiques :

Rose-mousseuse, sur toi pousse
Souvent la mousse,
De l'Aï... Du BOCK plus souvent
A 30 Cent. [1].

Corbière pratique généralement l'alternance de la rime, sauf dans le *Soneto A Napoli*, écrit tout entier en rimes masculines et le poème *Rescousse* où chacun des six quatrains comporte trois rimes féminines suivies d'une masculine. Là se bornent ses innovations métriques. Elles ne sont pas des plus audacieuses et révèlent plutôt le respect craintif d'un excentrique pour la tradition que la fougue d'un révolutionnaire.

Par contre, la singularité se retrouve exaspérée, dès qu'on étudie le style du poète. Son symbolisme se traduit ici par l'art d'assimiler les choses abstraites aux choses concrètes et d'exprimer les premières par les secondes.

Je sais rouler une amourette
En cigarette,

confesse-t-il dans *Guitare*, et s'il tâche de découvrir le nom d'une jeune personne qu'il accoste *Après la pluie*, il interroge :

Nom de singe ou nom d'Archange ?
Ou mélange ?
Petit *nom à huit ressorts ?*
Nom qui ronfle, ou nom qui chante ?
Nom d'amante ?
Ou nom à coucher dehors ?

Il aime les comparaisons inattendues et d'un bizarre un peu grossier. Oh ! dit-il *A une camarade*,

1. *A une rose.*

Oh ! je t'aimais comme... un lézard qui pèle
Aime le rayon qui cuit son sommeil.

ou encore traçant le portrait du *Poète contumace* il écrit :

Les Femmes avaient su, sans doute par les buses,
Qu'il vivait en concubinage avec les Muses.

Il prodigue les épithètes les plus hétéroclites et les plus hautes en couleurs. Sa virtuosité y est infinie. Il se révèle par là le disciple éminent, sinon l'égal du comte de Lautréamont et ses *Litanies du sommeil* peuvent, sur ce point, soutenir le parallèle avec *les Chants de Maldoror*. La même observation vaut chez lui pour toutes les autres figures de style qui paillettent son œuvre. Il chasse véritablement aux expressions pittoresques : mourir : c'est pour lui, se déshabiller de la vie [1] ; écrire des vers c'est se laisser fluer de poésie [2]. Pour accroître la portée du mot il se plaît à des jeux d'opposition :

Se mourant de sommeil, il se vivait en rêve...
Manque de savoir vivre extrême, il survivait,
Et manque de savoir mourir, il écrivait...

Cette passion l'entraîne à des néologismes qui font image :

J'ai vu le soleil dur contre les touffes
Ferrailler. J'ai vu deux fers soleiller [3].

à des mots composés d'une saveur piquante : Un pantalon jadis cuisse-de-nymphe-émue [4], et qui sont parfois assez longs pour tenir tout un vers :

Pur-Don-Juan-du-Commandeur [5]

1. *Un Jeune qui s'en va.*
2. *Pauvre garçon.*
3. *Duel au camélias.*
4. *Le Bossu Bitor.*
5. *Élixir d'amour.*

à des tournures syntaxiques inusitées qu'il ose par imitation : j'en ai lus mourir[1], par analogie avec le que j'en ai vus mourir de Victor Hugo, enfin à de purs calembours, comme en fournit la preuve *le Sonnet à sir Bob*, chien de femme légère, braque anglais pur sang, dont il envie le sort :

> Si je m'appelais Bob... Elle dit Bob si bien !
> Mais moi je ne suis pas pur sang — Par maladresse,
> On m'a fait *braque* aussi... mâtiné de chrétien.

Après ces excentricités grammaticales et philologiques, il ne restait à Corbière qu'à ramener la syntaxe à sa plus simple expression. Par lassitude de snob, il s'est offert le spectacle de cette ultime prestidigitation. Dans le poème *Rescousse,* il a supprimé tous les mots qui ne sont pas indispensables à la clarté de l'expression et inauguré par le dernier vers du morceau, son fameux « Vais m'en aller », cette poésie balbutiante dans le genre de laquelle Arthur Rimbaud a composé ses meilleures pièces.

Avec Verlaine, Corbière prouve ainsi que la poésie n'est pas la littérature. Il desserre la période au point de n'en conserver que l'essentiel. De là dans la forme le nervosisme d'abord, le lallalisme ensuite. Excentricité dans l'idée, excentricité dans le style, tel est donc le symbolisme de Corbière. N'est-ce pas au reste son propre aveu, quand, se dépeignant lui-même, il se reconnaît « Mélange adultère de tout » et s'avoue « Trop réussi comme raté »[2].

8. Arthur Rimbaud. — Corbière souffre de dandysme. Rimbaud est atteint d'hystérie de l'originalité. Le terme paraît blessant pour caractériser sa poésie. Il n'est ni faux ni excessif, si l'on veut se souvenir que Rimbaud lui-même, ému soudain de cette monomanie, s'en évada comme d'un enfer, et qu'au seuil de la mort, alors qu'il évoquait le sou-

1. *Un Jeune qui s'en va.*
2. *Épitaphe.*

venir de sa fougueuse jeunesse et rêvait de recommencer sa vie littéraire, il se réjouissait d'avoir interrompu son œuvre poétique parce que, disait-il, « c'était mal ». Les admirateurs de ce trop jeune poète ont beaucoup disserté sur le mérite de ses poèmes. Ils se sont ingéniés à y découvrir des beautés dont quelques-unes méritent l'attention, mais dont l'origine expliquée par Rimbaud démontre le caractère purement morbide. Dans *Une Saison en enfer*, qui est en effet une sorte d'autobiographie psychologique, Rimbaud fait l'analyse de son propre talent et retrace avec une précision qui gêne ses panégyristes les stades de son évolution poétique. Dans cette page qu'il intitule *l'Alchimie du Verbe*, il confesse l'histoire d'une de ses folies et donne la clef de son délire poétique. Voici dans quels termes il en décrit la première phase : « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie modernes.

» J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, déplacement de races et de continents. Je croyais à tous les enchantements. J'inventai la couleur des voyelles : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

» Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits ; je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »

Et Rimbaud cite comme exemple de cette folie le poème, qui commence ainsi :

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoise ...

ainsi qu'un autre dont voici le début :

A quatre heures du matin, l'été...

puis il continue :

« La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du Verbe. Je m'habituai à l'hallucination simple ; je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. » C'est exactement le mal de Des Esseintes et d'Adoré Floupette. Rimbaud durant cette période a le dégoût de la littérature en vogue. Il cherche une formule nouvelle. Il croit la trouver en satisfaisant au besoin de sensations dont il est dévoré :

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue.
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue...

Mais dans cette recherche de la sensation, il confond vite, comme tous les jeunes gens, le neuf et l'extraordinaire. Baudelaire fascine son cerveau et son influence se marque par le diabolisme puéril du *Bal des pendus*, le cynisme enfantin de *Vénus Anadyomène* ou de *Tartufe*, la grâce tour à tour perverse et chaste des *Effarés* ou des *Chercheuses de poux* la satire, goguenarde dans *l'Oraison du soir*, outrancière dans cette fresque des grotesques qu'il intitule *les Assis*. Malgré sa bizarrerie, « cette gourme sublime, cette miraculeuse puberté » est d'une originalité contestable. Rimbaud est assailli de réminiscences. Son *Forgeron* ressemble fort à du Hugo démarqué. Le Musset du début de *Rolla*, le Banville

des *Exilés* se retrouvent avec plus ou moins de bonheur dans presque tous ses poèmes érotico-mystiques.

Quant à la versification, elle est d'une sagesse louable. La rime est toujours honorable. Les césures sont soigneusement marquées à leur place traditionnelle. Aucun rejet. Sauf la pédanterie voulue de certains termes et le souci de l'extraordinaire dont *le Sonnet des voyelles* prouve l'obsession, Rimbaud, comme inspiration et comme forme, paraît n'être qu'un élève encore inexpérimenté du Parnasse.

Mais sa maladie va se développer. Les conceptions grotesques vont définitivement chasser les pensées exquises, les couleurs fortes et criardes succéder aux images élégantes, précises et sobres. Le poète érigera l'hallucination simple en procédé littéraire : « Puis, dit-il, j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots. Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif en proie à une lourde fièvre ; j'enviais la félicité des bêtes, les chenilles qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité.

» Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances (comme celle qu'il intitule : *Chanson de la plus haute tour*). J'aimais le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu.

» Général, s'il reste un vieux canon sur tes remparts en ruine, bombarde-nous avec des blocs de terre sèche. Aux glaces des magasins splendides ! dans les salons ! Fais manger sa poussière à la ville. Oxyde les gargouilles. Emplis les boudoirs de poudre de rubis brûlante...

» Oh ! le moucheron, enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache et que dissout un rayon ! »

A cette deuxième phase appartiennent les pires et les meilleures poésies de Rimbaud. C'est au début de la période, des morceaux étranges où tout est excessif, aussi bien le

bizarre que le cynisme. Ce sont ces odieuses fleurs du lyrisme immoral, *Accroupissements*, *les Pauvres à l'église*, *les Premières Communions*, on dirait que le poète tient gageure de turpitudes, tant il accumule à plaisir les hontes, les horreurs et les infamies, tant il étale jusqu'à la nausée sa manie de pestilence...

Après ces élucubrations systématiquement désagréables, Rimbaud donne son meilleur poème, *le Bateau ivre*. Cette traduction en métaphores colorées des nostalgies et des vertiges de l'âme humaine rappelle encore trop le Baudelaire du *Voyage*; mais, au lieu de procéder par descriptions narratives ou psychologiques, Rimbaud essaie d'y suggérer par un enchevêtrement mystérieux d'images et de sonorités, des correspondances de pensées ou de sensations, et, par une musique aussi troublante que celle des Orients évoqués, toute une série d'impressions généralement trop confuses pour ne pas échapper à l'analyse. Le vers n'a pourtant rien d'irrégulier. La prosodie y est strictement conforme aux règles traditionnelles. A peine si l'on peut reprocher au poète une négligence involontaire, la rime d'un singulier *lèn-teur* avec un pluriel *chanteurs*. La nouveauté réside surtout dans cet art de composition qui consiste à s'exprimer non plus par pensées ou par images logiquement coordonnées, mais par suggestions associées selon la loi d'un état d'âme. C'est à cette composition de moins en moins logique, mais de plus en plus suggestive que Rimbaud va s'attacher. Elle permettra seule d'expliquer ces éclairs de lyrisme, et ces métaphores d'une complexité si touffue qui sont le mérite des *Illuminations*. Elle apparaît du reste avec plus d'évidence encore dans certaine poésie de cette période, que Rimbaud lui-même donne comme expression de sa Muse à cette époque. Il cite en effet son poème de *la Faim:*

Si j'ai du goût, ce n'est guères
Que pour la terre et les pierres

Je déjeune toujours d'air
De roc, de charbons, de fer,

et cet étrange poème où semble résonner le rire d'un dément :

Le loup criait sous les feuilles
En crachant les belles plumes
De son repas de volailles
Comme lui je me consume.

Par exaltation Rimbaud en est arrivé à cette période où l'écrivain, au milieu du feu d'artifice des impressions qu'il réussit à provoquer en lui, ne trouve plus, dans la syntaxe ordinaire, les éléments suffisants pour exprimer tout ce qu'il sent. Il va recourir à la forme la plus rapide, la plus synthétique pour résumer d'un seul coup et fixer, pour ainsi dire à la volée, les myriades d'étincelles qui jaillisent en lui.

C'est la troisième et dernière phase de l'évolution poétique subie par Rimbaud. « Enfin, s'écrie-t-il, enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur qui est du noir et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature. De joie, je prenais une expression bouffonne et égarée au possible. » De cette crise date, il l'avoue, ce chef-d'œuvre de la poésie lallaliste : *Éternité.*

Elle est retrouvée
Quoi ? L'Éternité
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Rimbaud poursuivant sa confession décrit alors le processus de son délire poétique : « Je devins un opéra fabuleux : je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur : l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement. La morale est la faiblesse de la cervelle. A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est un ange. Cette

famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies. Ainsi j'ai aimé un porc. Aucun des sophismes de la philosophie, la folie qu'on enferme, n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système.

» Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

» Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés dans mon cerveau.

» Sur la mer que j'aimais, comme si elle eut dû me laver d'une souillure. je voyais se lever la croix consolatrice. J'avais été damné par l'arc-en-ciel. Le bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver. Ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté.

» Le Bonheur ! sa dent, douce à la mort, m'avertissait du chant du coq, *ad matutinum*, au *Christus venit*, dans les plus sombres villes. »

Le mysticisme guérit le poète de cette folie. Celui que ses condisciples du lycée de Charleroi offensaient jadis du sobriquet de « sale petit cagot », retrouve la foi perdue et du coup prend le parti de fuir la littérature. Mais il a donné des exemples de poésie intuitive et autorisé par ses fantaisies lyriques l'audace des novateurs les moins modérés.

Il a durant cette troisième période prouvé que l'onomatopée pouvait, en l'absence des mots adéquats, suffire à l'expression d'un enthousiasme irrésistible :

Puis, comme rose et sapin du soleil
Et liane ont ici leurs jeux enclos
Cage de la petite veuve ! Quelles
Troupes d'oiseaux, o ia io, ia io ! [1]

1. *Les Illuminations : Bruxelles.*

Il a démontré que le vers même libéré était un moule trop étroit pour traduire le flot des impressions, et il lui a préféré une forme qui n'est plus le vers et qui n'est pas encore la prose : cette prose poétique des *Illuminations*, elliptiques à l'excès, mais bourrée de métaphores, de répétitions, d'allitérations et rythmée en modes aussi variés que la sensation elle-même.

C'est le repos éclairé, ni fièvre, ni langueur, sur le lit ou sur le pré
C'est l'ami, ni ardent, ni faible. L'ami
C'est l'aimée ni tourmentante, ni tourmentée. L'aimée
L'air et le monde point cherchés. La vie
— Était-ce donc ceci ?
— Et le rêve fraîchit[1].

Il a enfin très nettement établi que la vérité poétique était voisine de la simplicité la plus grande, celle même qui confine à la naïveté, et qu'être véritablement poète, c'est être l'instrument évocateur le plus précis des pensées les plus profondes aussi bien que des réflexions les plus enfantines :

Au bois, il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir
Il y a une horloge qui ne sonne pas
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte
Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis ou qui descend [le sentier en courant, enrubannée].
Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur [la route à travers la lisière du bois].
Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse[2].

Rimbaud a donc, dans cette période, résumé par anticipation toutes les tentatives qui ont été faites, de son temps ou après lui dans la poésie française. Plus excentrique que Cros et que

1. *Les Illuminations : Veillées*, I.
2. *Id. : Enfance*, III.

Corbière, il s'associe à Verlaine pour assouplir le vers et l'affranchir des « difficultés d'amour-propre », césure, hiatus, rimes dont s'encombrait la poésie parnassienne. Avec Mallarmé, il conçoit un art de composition suggestive, plus voisin de la musique que de la logique, ce qui le conduit directement à cette phrase synthétique qui exige du lecteur une collaboration intellectuelle. Par là, il devient le modèle incomplet mais fiévreux et éclatant des verslibristes, tandis que sa recherche de l'ingénuité que n'effraie pas la bizarrerie en fait le père de Francis Jammes.

9. Francis Jammes.—L'ingénuité apparaissait à Rimbaud comme un des éléments de la rénovation poétique. Elle est pour Jammes le principe même de la poésie. Mais alors que Rimbaud se travaille à l'obtenir, Jammes la propose d'un coup et comme d'instinct pour renouveler la poésie française.

Il réclame d'abord pour l'écrivain la liberté la plus absolue. Pas de cénacles, pas d'écoles. Les uns et les autres contrarient la personnalité du poète quand ils ne concourent pas uniquement à la gloire d'un chef plus industrieux que ses disciples : « Il y a eu bien des écoles depuis le monde, mais n'ont-elles pas dénoté toujours chez le fondateur de l'une quelconque d'elles, la vanité de voir se grouper autour de lui des inférieurs qui contribuent à sa gloire ? Dira-t-on que c'est pour préconiser d'une façon désintéressée quelque système philosophique ? Ce serait enfantillage, car tel aime le riz qui déteste le poisson et qu'il n'y a qu'un système, à la vérité, qui est la louange de Dieu.

» Un poète a donc tort de dire à ses frères : « vous ne vous promènerez que sous des tilleuls ; ayez bien soin de fuir l'odeur des iris et de ne pas goûter aux fèves : parce qu'ils peuvent n'aimer point le parfum des tilleuls, mais celui des iris et la saveur des fèves [1]. » Il convient de respecter les goûts

1. *Un Manifeste littéraire de M. Francis Jammes*, V et VI. *Mercure de France*, mars 1897.

de chacun ; car la poésie ne dépend ni d'une formule ni d'une méthode, mais uniquement du tempérament de l'individu ; la poésie est partout et dans tout. C'est le parfum secret de toutes les œuvres de la nature : « Toutes choses sont bonnes à décrire. Mais les choses naturelles ne sont pas seulement le pain, la viande, l'eau, le sel, la lampe, la clé, les arbres et les moutons, l'homme et la femme et la gaîté ; il y a aussi parmi elles des cygnes, des lys, des blasons, des couronnes et la tristesse. Que voulez-vous, poursuit Jammes, que je pense d'un homme qui parce qu'il chante la vie, veut m'empêcher de célébrer la mort ou inversement ; ou qui parce qu'il dépeint un thyrse ou un habit à pans d'hermine, veut m'obliger à ne pas écrire sur un rateau ou une paire de bas ?[1] » Hors de nous, toutes les formes du monde extérieur peuvent donc être matière à poésie. En nous, la nature a mis des sentiments bons ou mauvais, tristes ou gais qui du point de vue poétique, présentent les uns et les autres un égal intérêt : « Je trouve tout naturel qu'un poète, couché avec une jolie petite femme dure, préfère dans ce moment l'existence à la mort. Cependant, si un poète qui a tout perdu dans ce monde, qui est atteint d'une cruelle maladie et qui a la foi, compose des vers sincères où il demande au Créateur de le délivrer bientôt de la vie, je le trouve raisonnable[2]. »

Objectivement et subjectivement, pour Francis Jammes, tout ce qui est naturel est vrai et tout ce qui est vrai est poétique. Or le monde extérieur est pour le poète une mine inépuisable d'impressions toujours neuves. Il y a les choses, il y a les animaux, il y a les gens. Tous vivent d'une vie mystérieuse, végétative ou active. Il suffit de sympathiser avec tous sans exclusivisme, d'avoir à leur contact « la candeur émerveillée d'un enfant » pour que tous vous révèlent la poésie qu'ils recèlent en eux. « C'est avec légèreté, dit

1. *Un Manifeste littéraire*, III.
2. *Id.*, IV.

Jammes, que la plupart du temps nous touchons aux choses, mais elles sont pareilles à nous, souffrantes et heureuses[1]. » Elles ont une âme et par conséquent un charme. Aussi Jammes parle-t-il tout ensemble « de la misère, de l'eau, du ciel et de cet enfant ». Les pavés de la route ont des attraits indicibles. Les pierres de l'étable « paraissent belles comme les choses qui sont dans l'ombre ». Au surplus relisez *la Salle à manger*[2] :

Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand'tantes,
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
A ces souvenirs l'armoire est fidèle.
On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
car je cause avec elle.

Il y a aussi un coucou en bois.
Je ne sais pourquoi il n'a plus de voix.
Je ne veux pas le lui demander.
Peut-être bien qu'elle est cassée,
la voix qui était dans son ressort,
tout bonnement comme celle des morts.

Il y a aussi un vieux buffet
qui sent la cire, la confiture,
la viande, le pain et les poires mûres.
C'est un serviteur fidèle qui sait
qu'il ne doit rien nous voler.

Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes
qui n'ont pas cru à ces petites âmes.
Et je souris que l'on me pense seul vivant
quand un visiteur me dit en entrant :
— Comment allez-vous, monsieur Jammes ?

Cette sentimentalité tourne à l'attendrissement lorsque le poète contemple les animaux. Il professe à leur égard la même dévotion que La Fontaine. Pour lui, ce sont des frères

1. *Des Choses*, à la suite de *Clara d'Ellébeuse*.
2. *De l'Angélus de l'aube à l'angélus du soir*.

non pas inférieurs, mais égaux, que la simplicité comme la sûreté de leur instinct rend dignes de tous nos égards. C'est pourquoi Françis Jammes déverse sur eux des flots de commisération. Voici le pauvre oiseau mourant, le chat galeux, le chien battu et surtout les ânes. Ces derniers, il les aime

..... parce qu'ils baissent la tête
Doucement et s'arrêtent en joignant leurs petits pieds
D'une façon bien douce et qui vous fait pitié [1].

Il les aime parce qu'ils ont avec les poètes plus d'une ressemblance et que bien peu d'hommes comprennent « qu'il faut du génie pour chanter ou pour braire avec une certaine voix » [2].

Aussi souhaite-t-il d'entrer au Paradis, suivi de leurs milliers d'oreilles. Le jour où il lui faudra aller vers Dieu, il ira quérir l'assistance de ces humbles compagnons :

Je prendrai mon bâton et sur la grande route
j'irai, et je dirai aux ânes, mes amis :
Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis,
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon Dieu.
Je leur dirai : Venez, doux amis, du ciel bleu,
pauvres bêtes chéries qui, d'un brusque mouvement d'oreille,
Chassez les mouches plates, les coups et les abeilles... [3]

Qui aime les bêtes aime les gens, dit un proverbe populaire. Francis Jammes est animé pour l'humanité d'une commisération qui va jusqu'à la singularité. Ses meilleures poésies ont pour thème, en effet, des déshérités de la vie : le pauvre pion si sale, si doux, le petit cordonnier, le mendiant, l'infirme, les filles laides et le tabellion de village. Il s'apitoie sur l'humilité ou la douleur de leur destinée. Il leur fait

1. *Prière pour aller au paradis avec les ânes (le Deuil des primevères).*
2. *Pensées des jardins. Conclusion.*
3. *Le Deuil des Primevères : Prière pour aller au paradis avec les ânes.*

une auréole de leur misère ou de leur mal. Ils apparaissent comme de saints martyrs et ils en ont le charme mystique.

Le vrai poète laisse donc avec franchise couler sur tous le lait de l'humaine tendresse. Il doit savoir, avec non moins de sincérité, confesser ses propres sentiments. Francis Jammes pose la règle et s'y soumet. Il sent dans son âme une dualité qui l'étonne ; il en fait l'aveu : « J'ai tout à la fois, écrit-il, l'âme d'un faune et l'âme d'une adolescente. » Ses poèmes analysent les motifs de ces sentiments contradictoires. Ils tiennent à la virilité même du poète. Francis Jammes se plaît dans la compagnie des jeunes filles. Il apprécie leur candeur et la grâce virginale de leur conversation : seules, avoue-t-il,

> ... les jeunes filles ne m'ennuyent jamais.
> Vous savez qu'elles vont d'on ne sait quoi causer
> le long des tremblements de pluie des églantiers.

Mais l'homme n'est point qu'une âme, et la chair se satisfait mal à ces entretiens platoniques. La sensualité trouble le cœur du poète :

> Je souffre dans ma chair ainsi que d'un fer rouge
> Je désire une fille avec un âcre désir
> Ja la voudrais nue dans la torpeur d'une chambre
> paysanne avec ses beaux cheveux sur ses reins moites.

Les sens ne parlent pas toujours aussi haut, mais il y a des heures où l'amour ne va pas sans un peu de perversité ; oh ! très peu. Ici les goûts particuliers du poète, campagnard, familial et pénétré de religiosité, lui donnent un accent spécial. Le souffle sacrilège de Baudelaire et de Verlaine semble bien avoir passé sur le poème *Après-midi* [1]. La sensualité n'y est pourtant qu'une minute de la vie du poète. Jammes en relève les traces dans son tempérament, comme le psychologue note les accidents de l'âme dont il écrit l'histoire.

1. *De l'Angélus de l'aube à l'angélus du soir.*

Elle n'est chez lui ni une passion, ni un geste de dandysme. Elle n'a d'autre importance que d'exister naturellement et c'est pourquoi elle appartient de droit à la poésie.

Pour Francis Jammes, en effet, l'art n'a qu'un ennemi, l'artificiel : « Que voulez-vous, demande-t-il, que je préjuge d'un écrivain qui se plaît à dépeindre une tortue vivante incrustée de pierreries ? Je pense qu'en cela il n'est point digne du nom de poète : parce que Dieu n'a pas créé les tortues dans ce but et parce que leurs demeures sont les étangs et le sable de la mer [1]. »

La beauté du poème ne dépend pas seulement du naturel. Elle se parachève par un certain mysticisme : « La vérité, c'est la louange de Dieu et je pense, déclare Jammes, que nous devons le célébrer dans nos poèmes pour qu'ils soient purs[2]. » Or Dieu n'est absolument pas, pour les âmes avides de simplicité, le souverain juge qui trône dans les cieux. A celui-là l'homme songe plutôt rarement. Le bon Dieu, celui des honnêtes gens, aime autant la terre que le ciel. Il habite au milieu de nous « dans une petite maison où il y a une fontaine, une étable et un chien ». Il fait la besogne de tous les paysans. Il laboure, il ensemence, il récolte. Il est bon agriculteur, bon époux et bon père. C'est assez dire que célébrer Dieu, c'est avant tout, célébrer ses œuvres, exalter les devoirs de l'humanité avec laquelle Dieu se confond. La religion de Jammes est au début un humanisme naïvement élargi. Il éclate d'ailleurs assez dans les quatorze prières : *Prière pour louer Dieu*, *Prière pour aimer la douleur*, *Prière pour être simple*, *Prière pour avoir la foi dans la forêt*, *Prière pour avouer son ignorance*, *Prière pour avoir une femme simple*, *Prière pour que les autres aient le bonheur*, *Prière pour qu'un enfant ne meure pas*, *Prière pour aller au paradis avec les ânes*..., etc...

1. *Un Manifeste littéraire.*
2. *Id.*

Plus tard, le sentiment religieux de Jammes se précise. Des malheurs domestiques lui dévoilent que l'humanisme comporte trop d'indécisions pour donner à ceux qui souffrent les consolations nécessaires. En 1905, un ami réussit enfin à ramener le poète au catholicisme. Il s'y jette avec la reconnaissance d'un enfant qui retrouve les joies de l'âge innocent. A l'altruisme dont le christianisme n'est par certains côtés qu'une traduction mythologique, Jammes ajoute alors le charme mystique des sacrements et tourne vers l'humble église de son village ses yeux fatigués de larmes :

> O mon fils, laisse aller l'ignorance indécise
> De ton cœur vers les bras ouverts de mon église !

La vérité prend donc enfin pour Jammes un triple aspect : elle est la nature intérieure ou extérieure ; elle est Dieu ; elle est aussi le culte de ce Dieu.

Reste à l'exprimer. La première condition pour en donner une expression parfaite, c'est de l'aimer le plus profondément, le plus largement et le plus simplement possible : « Tu connaîtras que tu es poète à ce que ton cœur sera clair comme un lilas et à ce qu'il se gonflera comme un oiseau dans le vent et à ce qu'il se portera vers les eaux transparentes, les airs limpides, les feux purs, les terres vierges, et à ce qu'il aimera les animaux et les choses, tes sœurs, et à ce qu'il s'attendrira devant la lourdeur d'une ânesse pleine autant et plus qu'auprès d'une reine enceinte, et à ce qu'il se sentira davantage commandé par le bâton d'un mendiant que par le sceptre d'un roi [1]. »

La deuxième, c'est de s'appliquer à le copier avec exactitude : « Il n'y qu'une école : celle où, comme des enfants qui imitent aussi exactement que possible un beau modèle d'écriture, les poètes copient un joli oiseau, une fleur, ou une

1. *Conseils à un jeune poète.*

jeune fille aux jambes charmantes et aux seins gracieux [1]. » Lui-même y prend la règle de sa technique :

On m'a conté que les peintres célèbres
peignaient longtemps les yeux, longtemps les lèvres,
longtemps les joues et longtemps les oreilles
des bienheureux que leur génie éclaire.

Je veux ici, puisqu'il faut commencer,
ne point poser à faux dans l'encrier
ma plume. Et, comme un adroit ouvrier
tient sa truelle alourdie de mortier,
je veux, d'un coup, à chaque fois porter
du bon ouvrage au mur de ma chaumière [2].

Le bon ouvrage, c'est d'écrire avec simplicité, avec naïveté même, dans la langue des enfants, avec les mots de leur lexicographie restreinte : « Mon Dieu ! déclare le poète en résumant sa manière dans la préface de *l'Angélus de l'aube. à l'angélus du soir*, vous m'avez appelé parmi les hommes. Me voici. Je souffre et j'aime. J'ai parlé avec la voix que vous m'avez donnée. J'ai écrit avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père qui me les ont transmis. Je passe sur la route comme un âne chargé dont rient les enfants et qui baisse la tête. Je m'en irai où vous voudrez, quand vous voudrez. » Après cette déclaration de principe, il ne veut pas savoir s'il y a des lois prosodiques et un art d'écrire. Son vers, c'est une phrase parlée, avec les souplesses inattendues et les curiosités pittoresques de la conversation.

Les hiatus y abondent ; quand la mesure est respectée, c'est par hasard ; les enfants qui balbutient n'ont pas coutume de chanter en cadence leurs paroles. La rime arrive au petit bonheur, riche, faible, plate, si elle veut et comme elle

1. *Un Manifeste littéraire.*
2. *Le Triomphe de la vie : Jean de Noarrieu.*

veut. Francis Jammes s'en passe du reste fort bien. Il lui suffit que sa forme suive sa sensation agitée ou calme. Il ne s'inquiète point de plaire [1]. Il ne sait du reste « selon quelle formule il faut aimer en vers, il faut pleurer en prose [2] », et il ne veut pas le savoir. La littérature, il l'a en horreur ; elle est pour lui l'antinomie de la poésie: « J'aurais pu, reconnait-il, imiter le style de Flaubert ou celui de Leconte de Lisle, et faire, comme un autre, un poncif. J'ai fait des vers faux et j'ai laissé de côté, ou à peu près, toute forme et toute métrique. Mon style balbutie, mais j'ai dit ma vérité. Je ne veux blâmer ni prôner ma façon de faire ; mais ce que j'affirme, c'est ma haine des écoles, ma tolérance, mon amour de la vérité et ma pitié de ce lieu commun qui est le cœur de l'homme. Pour être vrai, mon cœur a parlé comme un enfant [3]. » Ainsi Francis Jammes excuse les naïvetés de pensée et les négligences de style. Il y a peut-être un peu de simplicité forcée et par là même exaspérante à vouloir partout multiplier des réflexions enfantines. Les impressions et les sentiments d'un homme de quarante ans ne ressemblent guère à ceux d'un enfant de sept à dix ans. Ils sont pourtant aussi naturels, aussi sincères, sans aucun doute aussi intéressants. La correction du style est naturelle à l'homme mûr, de la même façon que les nonchalances de langage le sont aux enfants. On ne voit guère, par exemple, ce que perdrait le poème des *Villages* si 51 vers n'y commençaient pas par *avec*. La simplicité devient une attitude dès qu'elle est affectée. La naïveté qui se prolonge n'est qu'une forme de l'excentricité. C'est le cas de Francis Jammes. A exagérer le principe de Verlaine et les enseignements de Rimbaud, Francis Jammes a peut-être renouvelé l'élégie dont le romantisme avait épuisé la sensibilité, mais en en faisant exclusivement le chant

1. Cf. le début du *Deuil des primevères*.
2. *Clara d'Ellébeuse*.
3. Préface de *Vers* (mai 1893).

des âmes candides, il a banni de l'art cette virilité de pensée et de forme qui en assure l'immortelle puissance. La simplicité est vertu littéraire, à condition de n'y pas comprendre la paresse de penser et d'écrire. Francis Jammes a *naïvisé* la poésie ; c'est le terme extrême de la préciosité. La tentative n'a qu'un danger : elle ouvre le domaine des lettres à tous les débiles du cerveau et de l'écritoire.

II

LES MALLARMÉENS

I. — LES HARMONISTES : 1. René Ghil. — 2. Édouard Dubus. — 3. Albert Mockel. — 4. Camille Mauclair. — 5. Stuart Merrill. — 6. Émile Verhaeren.

II. — LES VERSLIBRISTES : 7. Gustave Kahn. — 8. Jules Laforgue. — 9. Francis Vielé-Griffin. — 10. Édouard Dujardin. — 11. Adolphe Retté. — 12. Henri de Régnier.

Que Jammes ait ou non suspendu tous les périls sur la littérature française, il n'en marque pas moins la dernière étape des disciples de Verlaine vers une poésie complètement émancipée des règles prosodiques. Sous son égide, les Verlainiens aboutissent, par excès de simplification, au même but où vont atteindre par excès de complication les Mallarméens. Ceux-là marchent à la liberté par deux voies presque parallèles. Les uns se soucient plus particulièrement d'accorder la sonorité du vocabulaire au degré de l'impression ; les autres, révolutionnaires logiques, abattent les dernières palissades derrière lesquelles se retranchait la tradition. Les premiers ne se disent encore qu'Harmonistes, les seconds se déclarent ouvertement Verslibristes.

I. — Les Harmonistes

1. René Ghil. — René Ghil est le chef de l'école harmoniste. Lui aussi fut au début de sa carrière possédé par le démon de l'originalité. Mais, quand il se produisit aux

lumières des lettres, peu de choses restait à glaner dans le champ de l'excentricité. Il risquait fort de ne répéter, sous une forme peut-être plus personnelle, que le geste de Verlaine ou de Mallarmé. Mieux que pauvre Lélian, ce dernier lui parut avoir donné la formule de la vraie poésie. Aussi, les premiers poèmes de René Ghil utilisent-ils, avec un rare bonheur d'assimilation, les procédés de la technique mallarméenne. Cependant, l'ambition du jeune poète n'était pas satisfaite de ces imitations habiles. René Ghil ne voulait non plus, à la manière de Moréas, « pasticher Rutebeuf, instaurer le vocabulaire du XIIIe siècle, roucouler les dolences des gentils preux, ou évoquer la légende à la mode de Wagner, ou enfin, sur les pas d'Henri de Régnier, brosser de somptueux décors et hanter l'ombre des silhouettes châtelaines ». Il souhaitait mieux et plus neuf.

René Ghil crut, à vingt-cinq ans, avoir découvert une philosophie profonde. Issu des doctrines évolutionnistes, son système se résume ainsi : la matière est éternelle et illimitée. Elle se meut, non comme le déclare Gœthe, selon la spirale, non comme le schématise l'italien Vico, selon le cercle, mais selon l'ellipse, car par l'ellipse elle sort de la fatalité du cercle et tend vers l'affranchissement infini de la ligne droite. Tout cela pour démontrer que la matière progresse et va vers le Mieux. Quel est le moteur de cette matière? Ce n'est pas, comme l'ont pensé Darwin et Spencer, la loi de lutte pour la vie, mais bien l'Amour, procréateur du Mieux. La matière est, en effet, inconsciente ; elle se développe pour se connaître. Les divers degrés de ce processus sont la sensation, l'instinct, la pensée. Au jugement de René Ghil, cette théorie cosmogonique met un terme à la vieille et longue querelle occidentale entre le matérialisme et le spiritualisme. Elle a le mérite d'être conforme aux données de la science positive; elle est donc un idéalisme rationnel.

L'œuvre du poète, établie sur un tel principe de philoso-

phie, ne peut donc être que le développement poétique de ce principe. C'est pourquoi la science, bannie de la poésie par les décadents, y fait un retour théorique au moins avec René Ghil. Grâce à lui, « l'humanité intégrale assouvit sa passion du beau dans la recherche du savoir, dans la construction de systèmes idéaux, dans des rêves de justice et de bonheur, dans l'orgueil suprême d'unifier ses connaissances ». En d'autres termes, l'évocation poétique des hypothèses de Laplace et de Lamarck n'est pas en « splendeur, en frissonnement, en joie de l'âme, inférieure à l'idylle antique d'Adam et d'Ève ou renouvelée de Serge et d'Albine, dans les frissonnements de frondaisons et les luxuriances florales de Paradis ou des Paradous ». Bref, il y a une poésie de la science. Les philosophes avaient jusqu'alors été considérés comme les poètes de cette science, mais leur langue était inférieure à la noblesse de leur rôle. René Ghil en est si persuadé qu'il a cherché pour l'expression de cette esthétique une langue spéciale, « de mouvement mathématique, absolument adéquate à l'idée ».

Ses travaux se sont orientés de deux côtés : d'abord du côté de la coloration des voyelles, ensuite du côté de l'instrumentation verbale.

L'hypothèse des voyelles colorées avait été suggérée à René Ghil par divers essais tentés dans un domaine analogue. Déjà Léon Gozlan avait par badinage inventé la couleur des sentiments : « Comme je suis un peu fou, écrivait-il, le 9 mai 1841, à un de ses amis, j'ai toujours rapporté, je ne sais trop pourquoi, à une couleur ou à une nuance, les sensations diverses que j'éprouve. Ainsi, pour moi, la piété est bleu tendre; la résignation est gris perle; la joie est vert pomme; la satiété est café au lait; le plaisir est rose velouté; le sommeil est fumée de tabac; la réflexion est orange; la douleur est couleur de suie; l'ennui est chocolat; la pensée pénible d'avoir un billet à payer est mine de plomb; l'argent à recevoir est rouge chatoyant; le jour du terme est couleur

terre de sienne, vilaine couleur ! Aller à un premier rendez-vous, couleur thé léger; à un vingtième, thé chargé, Quant au bonheur complet..., couleur que je ne connais pas. » Le romancier symboliste Poictevin avait repris avec infiniment de grâce et une conviction touchante cette préciosité nouveau style. Enfin Rimbaud avait publié ce fameux sonnet des voyelles, qu'il devait plus tard dénoncer comme une de ses plus amusantes folies.

VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre: E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lame des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrement divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de ses yeux.

Ce sonnet fut pour René Ghil une révélation. Il en contrôla l'exactitude en vérifiant les données de Rimbaud par ses propres perceptions, ce qui amena de notables différences dans les appréciations des deux poètes. René Ghil aboutit à ce tableau de voyelles colorées.

ou, ou, iou, oui noirs à roux	*ô, o, io, oi* rouges	*â, a, ai* vermillons
—	—	—
eû, eu, ieu, eui roses à ors pâles	*û, u, iu, ui* ors	*e, è, é, ei* blancs à ors azurs :
	—	
	iè, ié, iè, î, i azurs	

Poussant plus loin encore ses investigations, le poète crut pouvoir indiquer les usages plus particuliers des voyelles et de quelques consonnes. Il convient d'employer :

a et *o*, et *m*, pour la grandeur et pour la plénitude et l'ampli tude.

é et *i* pour l'expression de délié, de rare, de menu, d'aigu et de deuil et douleur.

a et *r*, *s* et *x* pour les grandes passions, et la rudesse et l'impétuosité et l'âpreté.

u et *n*, pour l'expression de voilé, et de doute et qu'impartialement :

e est le son le plus nué, le plus varié et ainsi que résumant.

Cette découverte, d'une originalité incontestable, manquait cependant de base vraiment scientifique. Elle reposait sur des observations pathologiques, dont la généralisation demanderait de longs siècles. Seuls en nos temps « d'intensifs névropathes » ont la faculté de percevoir des sons colorés. L'exemple de Rimbaud et de Ghil prouve encore que ces névropathes doués du même affinement sensitif n'étaient cependant pas d'accord sur le degré de couleurs propres aux voyelles. René Ghil se rendit compte qu'il réaliserait une poésie accessible à de très rares initiés et qu'en définitive la pathologie n'était pas la science. Les cas anormaux figurent des exceptions qu'il eût été contraire à toute raison de vouloir ériger en règle. René Ghil ne rejeta pourtant point la

coloration des voyelles ; il la réserva pour un âge où la santé des hommes serait moins intransigeante, ce qui veut dire qu'il l'abandonna pour le présent.

Une autre idée le hantait que fortifiaient ses lectures. Il lisait chez Jean-Jacques Rousseau que « les passions ont avec les sons un lien puissant et secret ». Il notait cette réflexion incidente de Balzac : « La pensée qui tient à la lumière s'exprime par la parole qui tient au son. » Le caractère mystérieux de ces réflexions le séduisit. Autour de lui d'ailleurs, toute la jeunesse symboliste rêvait de fondre en un même art la poésie et la musique. Il ne manquait à cette ambition qu'une base scientifique. La théorie du mouvement elliptique de la matière conduisait par analogie à la théorie physique des ondulations. C'était la clé de l'acoustique. Ghil y découvrit le passe-partout du langage. Le langage n'était à l'origine qu'une série de cris émotifs dont les valeurs expressives essentielles sont les voyelles. Celles-ci ont des valeurs vibratoires qui varient en hauteur et en durée. Les consonnes n'y apportent que des modifications.

Or précisément, les travaux de Helmholtz et de Krazenstein sur les harmoniques venaient de démontrer qu'aux timbres des instruments de musique et aux timbres de la voix, correspondaient les mêmes harmoniques. Or les voyelles doivent être considérées comme des timbres vocaux, « l'instrument de la voix humaine étant une anche à note variable complétée par des résonnateurs à résonnance variable qui sont le palais, les lèvres, les dents, etc...[1] »

S'appuyant sur ces données enfin scientifiques, René Ghil établit la gamme des voyelles essentielles dans l'ordre ascendant, depuis les harmoniques les plus sourds jusqu'aux harmoniques les plus aigus :

oû, ou | *ô, o* | *â, a* | *eû, eu* | *û, u* | *e, è, é* | *î, i.*

1. René Ghil, *Méthode évolutive instrumentiste.* (*Revue Indépendante*, mai 1889).

Ce qui donne avec les diphtongues essentielles ces nuances hiérarchiques :

oû, ou, iou, oui | *ô, o, io, oi* | *â, a, ai* | *eû, eu, ieu, eui.*
û, u, iu, ui | *e, è é, ei* | *ie, iè, ié, i, i.*

Dans cet ordre intégral, ne trouvent pas place les semi-voyelles *m, n, gn* ; elles jouent en réalité dans l'échelle polyphonique le rôle de sourdines. Pour assimiler ces timbres vocaux à des timbres d'instrument, il ne faut qu'un peu de bonne volonté. Ceux qui voudront écouter « sans nul parti pris et avec une scrupuleuse attention » des instruments de musique constateront que :

Les flûtes longues donnent le *ou ;*

Les soprani et les contre-altos le *a ;*

Les cuivres le *ô ;*

Les cors le *eu, eur ;*

Les petites flûtes les sons grêles en *û ;*

Les instruments à cordes les *é, è, i, ié, iè ;*

Le pincement d'une guitare la muette *e* légèrement assourdie :

En combinant ces voyelles essentielles avec les consonnes, on obtient ce tableau des rapports entre les sons vocaux et les sons instrumentaux :

oû, ou, iou, oui *f, l. s* les flûtes longues primitives.	*ô, o, io, oi* *p, r, s* la série grave des Sax.	*â, a, ai* *r. s* les séries hautes des Sax.	*eû. eu, ieu, eu* *l, r, s, z* les cors, bassons et hautbois.
û. u. iu, ui *f, l, r, s, z* les trompettes, clarinettes, fifres et petites flûtes.	*e, è, é, ei* *d, g, h, l, p, q, r, t, x* les violons par les pizzicati, guitares et harpes.	*ie, iè, ié, i, i* *ll, r, s, v, z* les contrebasse, basse, alto-viole et violon.	

Pour se servir de ce « merveilleux instrument polyphonique », le poète n'avait plus qu'à rattacher à tel « groupe de

sons, tel ordre de sentiments et d'idées ». Là encore il suffisait d'observer et d'opérer par analogie. Comment procède le musicien qui veut rendre « des brutalités glorieuses de triomphe ou d'exaspérées explosions de colère » ? Il n'a pas recours au gazouillis des flûtes et des fifres, mais à l'âpreté somptueuse des cuivres. En pareil cas le poète doit user « des voyelles dures et hautes, soutenues de gutturales profondes, des *o*, *au*, *oi*, appuyés des rudesses des *r*, *p*, *s* ».

Le lourd émoi des nuits ouvre à vague volées :
Un pleur immense râle : et — glas d'ailes, alors
qu'au loin de l'horizon dure un vol noir de grolles
clangorante rauqueur à l'émoi de paroles
quand aux mi-trépassés va l'appel morne, hors
des soirs longs, par les prés et les prés malévoles
le lourd émoi des nuits ouvre à vague volées
un retardé glas hors des ans heureux, un glas
des marteaux las qui vont du haut de leurs mêlées
choir [1]...

Que le musicien entreprenne au contraire de traduire des soli d'amoureux, il empruntera les claires sonneries et les séries les plus hautes des Sax. De même le poète tirera parti « des fluidités douces des *a* ou de la simplesse mélancolique des *u* ».

Mais (à allants pas lents vont les mariés) nous
dédierons longtemps nos gestes à la lune.
Tant (à allants pas lents vont les mariés) qu'une
même aventure ira votive, d'Astres doux...
... Qui me dira quand la verra, ah ! la verra,
mon heur riant exempt d'hiver et de veuvages,
l'aurore de l'aurore où ma peine mourra [2].

1. *La Preuve égoïste.*
2. *Le Geste ingénu.*

Le tableau suivant résume là-dessus tous les éclaircissements nécessaires :

Les divers instruments assourdis par
m, n, gn
l'Orgue
nuits mouvantes
des sensations, sentiments et idées

oû, ou, iou, oui *f, l, s* — les flûtes longues primitives. — Monotomie, doute, simplesse, Instinct d'être, de vivre. Contemplation.	*ô, o, io, oi* *p, r, s* — la série grave des Sax. — Domination, gloire, sûreté. Instinct de prévaloir, d'instaurer. Méditation, vouloir, fermeté.	*â, a, ai* *r, s* — les séries hautes des Sax. — Tumultes, gloires, ovation. Instinct de détruire, de triompher. Méditation. Vouloir.	*eû, eu, ieu, eui* *l, r, s, z* — les cors, bassons et haubois. — Tendresse, amour et leurs doutes. Instinct d'aimer, altruiste, de multiplier. Contemplation. Méditation. Vouloir. Ordre.

û, u, iu, ui *f, l, r, s, z* — les trompettes, clarinettes, fifres et petites flûtes. — Ingénuités, tendresses, heur, rire. Instinct d'aimer, égoïste. Contemplation. Vouloir.	*e, è, é, ei* *d, g, h, l, p, q, r, t, z* — les violons par les pizzicati, guitares et harpe. — Sérénité, désistement, deuil. Instinct de vénérer, d'aimer humanitaire Méditation. Vouloir. Ordre. Fermeté.	*ie, iè, ié, î, i,* *ll, r, s, v, z* — les contrebasse, basse, alto-viole et violon. — Amour, passion, douleur, Instinct de se voner. Contemplation. Méditation. Vouloir. Fermeté.

Ainsi initié aux ressources infinies de la langue, le poète abordera la poésie scientifique. Or quelles lois commandent à l'élaboration de cette œuvre ? Selon Ghil, il y en a deux essentielles, celle de l'inspiration et celle du rythme.

L'inspiration, ce désordre vaticinateur des anciens, c'est simplement l'intuition. Ghil la définit : « le moment palpitant où la cérébralité du poète s'unit tout à coup en commotion de certitude à l'essence même des choses qui sont sous sa méditation [1] ». Cet éclair synthétique du mystère peut donner par l'analyse scientifique la conscience émue des rythmes universels, ce qui est le rôle principale de la poésie scientifique.

L'idée se forme donc dans un mouvement d'émotion. Son expression poétique doit reproduire ce mouvement initial. Or ce mouvement est proprement le rythme. L'idée se manifeste par une série de vibrations ; le rythme a pour but de recréer dans l'âme du lecteur cette même série de vibrations.

Le poète qui sera possédé par l'inspiration trouvera rapidement les expressions les plus concordantes à son émotion, s'il sait user des timbres vocaux. Il les rythmera selon les valeurs vibratoires qui les ont produits, c'est-à-dire qu'il emploiera des mètres plus ou moins longs selon la longueur des ondes sonores qui correspondent aux vibrations de la pensée. Par là s'explique que des vers de même mesure métrique soient plus rapides les uns que les autres; car indépendamment des pieds qu'ils comptent, ils comprennent des timbres vocaux d'une durée vibratoire variable, et c'est seulement de ces timbres vocaux que dépendent les accélérations ou les retards du vers.

Mais ce rythme scientifique, dont les divisions sont en rapports étroits avec le mouvement de l'idée, vient se mesurer graphiquement par un nombre fixe de syllabes. Ces mesures sont eurythmiques ou dissonantes selon que les combinaisons métriques proviennent de la multiplication ou de l'addition des nombres deux et trois [2].

René Ghil conserve l'alexandrin comme unité de mesure. Le vers ne saurait être plus long, car ce mètre est la mesure

1. *De la Poésie scientifique*, p. 36.
2. *Id.*, II. *L'Instrumentation verbale, le Rythme évoluant.*

du temps nécessaire à l'expiration du souffle. Si la recherche musicale est légitime en poésie, elle ne doit pas en effet nuire « aux plis sculpturaux des poèmes ». Alors que le vers libre a perdu « toute noblesse d'aspect graphique », le vers fixe à l'avantage « de conserver les richesses acquises au cours de ce siècle de la statuaire et du dessin »[1].

Les divisions de l'hexamètre ont aussi une valeur organique; l'émotion, le sentiment, l'idée, inscrivant des intervalles accentués durant le temps de l'expiration totale. Il suffit de prendre garde que ces intervalles ne peuvent être équidistants. D'une part, en effet, chaque pensée crée son rythme spécial; d'autre part, la hauteur, l'intensité, la longueur des timbres vocaux en harmonie avec l'idée, déterminent la place réelle et toujours variable des césures. Il s'ensuit que l'ancienne métrique a eu tort de partager l'alexandrin en divisions égales : « Le poète coupe son vers comme il l'entend. » C'est le précepte libéral de Banville et le seul acceptable de l'avis de René Ghil. Aussi infinie que soit la variété des coupes, l'hexamètre marque donc très fortement par la fixité de son nombre, le rapport des parties entre elles et par la similitude de son cadre avec les hexamètres voisins rappelle dans la composition d'un poème « l'identique battement de mesure ». Il conserve aux vers l'unité d'allure. Ainsi endigué, le rythme peut se permettre toutes les fantaisies possibles. Comme il est l'essence même de la poésie, la rime n'a qu'une utilité accessoire en vue d'un effet déterminé. Quant à la strophe, avec ses différents alinéas qui marquent la transition entre les idées ou les sensations, elle constitue un jeu formel sans intérêt poétique. René Ghil la remplace par des périodes d'hexamètres d'une massivité plastique qu'il juge somptueuse et qu'il superpose comme des « blocs marmoréens ».

1. *De la Poésie scientifique*, II. *L'Instrumentation verbale, le Rythme évoluant.*

La syntaxe et le vocabulaire de René Ghil sont en rapport avec sa théorie de l'instrumentation verbale. Dès l'instant que le poète doit rechercher les phrases et les mots qui multiplient les voyelles instrumentalement désirées, il doit avoir toute liberté de triturer à son gré et le style et la langue. D'ailleurs, René Ghil est sincèrement persuadé que l'idiome des lettrés s'éloigne de plus en plus de l'idiome des foules. Il a donc pieusement recueilli et fertilisé les hardiesses syntaxiques et linguistiques de Mallarmé, « employé adverbialement l'adjectif en l'accolant au verbe, préféré souvent le verbe neutre au pronominal, déplacé sujets et attributs à la guise latine et germanique » et mis en œuvre « la splendeur formiste de ce merveilleux artiste, Rabelais ». Cette esthétique compliquée, traduite par une technique ennemie de la simplicité, ne va pas sans répandre dans l'œuvre du poète une obscurité souvent inextricable. Après une étude consciencieuse et avec le désir de trouver dans cette poésie scientifique autre chose qu'un vain mirage de mots grandiloquents et de pensées hétéroclites, le rôle de René Ghil dans le mouvement symboliste semble, par certain côté, celui d'un contre-révolutionnaire. En dehors d'un système philosophique dont les principes sont discutables et de théories scientifiques très contestées par les physiciens modernes, il a essayé :

1° Au point de vue du fond, de ramener dans la poésie la méthode scientifique que les décadents en avaient exclue et de montrer que la science pouvait être objet de poésie ;

2° Au point de vue de la forme, de faire dans l'expression la part la plus considérable à l'harmonie initiative.

La musique étant un art mathématique, l'évolution de la poésie vers la musique équivaut pour lui à rendre la poésie scientifique et à renforcer la précision de l'expression par la magie de l'onomatopée.

2. Édouard Dubus. — Les innovations préconisées par *le Traité du Verbe* ne manquent pas d'analogie avec les théo-

ries qu'espérait codifier Édouard Dubus dans ses *Nouveautés prosodiques*. La mort ne lui permit pas d'achever cet ouvrage. Il y eût sans doute établi de façon définitive les principes de son esthétique et précisé son idéal symboliste. Faute de mieux, il faut se borner à les reconstituer.

Pour Dubus, ni la vérité, ni le bien, ni la passion ne constituent l'élément essentiel de la poésie. Ils s'y rencontrent à titre d'accessoires. Le beau, voilà le seul objet du poème, l'émotion esthétique, l'unique résultat qu'il poursuit. Or, le beau se définit « la variété dans l'unité » et l'émotion esthétique « la perception par les sens des divers mouvements de la matière ». Il faut admettre au préalable avec Dubus qu'en « dernière analyse la couleur, le son, les parfums se réduisent à des vibrations de la matière ». Cela signifie-t-il que le poète doit traduire aussi exactement que possible les aspects du monde extérieur? Non. La nature dans ses manifestations n'est pas esthétique. Il n'y a guère de paysage qui ne manque d'unité, guère de tempêtes où ne vibrent des notes fausses. Le poète doit donc nécessairement abandonner la copie de ce monde imparfait et créer lui-même ses formes esthétiques. En réunissant « dans une vigoureuse unité de but » un certain nombre de motifs variés, il réalisera le poème idéal. Voilà pour le sujet. Les formes esthétiques l'expriment ensuite par correspondance. Si l'on admet avec Spinoza l'unité de substance, il doit s'ensuivre que les modes de cette substance évoluent parallèlement. « Tout phénomène psychique a donc sa correspondance dans un aspect réalisé ou possible du ciel. Un fleuve correspond à une destinée ; un soleil couchant à une gloire qui sombre. » C'est le commentaire philosophique de la théorie baudelairienne : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Ainsi les formes esthétiques deviennent des symboles, c'est-à-dire des images concrètes qui expriment une chose purement abstraite. Ces images sont reliées entre elles simplement par l'unité du sujet de composition. Elles sont évoquées par

des sons choisis (les mots), associées et rythmées (vers et strophes) en vue d'une émotion à produire.

Quand les violons sont partis, l'unique livre de poèmes qu'ait laissé Édouard Dubus, met en pratique la plupart des axiomes de cette poétique. Mais si, par exemple, le poème, *Une vie*, démontre l'aptitude du poète dans l'art des correspondances, les autres morceaux du recueil témoignent plutôt de sa virtuosité à choisir, associer et rythmer les sons. Il a le secret des allitérations prolongées à grands effets musicaux :

> Des calices de lys chers aux vers luisants
> Constellaient telles de géantes opales... [1]
> ... Sur quel rythme endiablé s'envolent leurs volants [2].

Il y révèle surtout une maîtrise incomparable dans l'entrelacement des rimes. Il en joue à la manière d'un prestidigitateur pour qui les combinaisons les plus inusitées sont autant de ressources harmoniques. *Soir de fête* est composé tout entier en rimes masculines. Par contre, *Aurore* et *Ruines* le sont en rimes féminines. Le sonnet *Magna quies* est aussi écrit sur des rimes féminines, mais il en varie ainsi la succession : $\underset{1\ 2\ 3\ 4}{\text{ABBB}} \mid \underset{5\ 6\ 7\ 8}{\text{AAAB}} \mid \underset{9\ 10\ 11}{\text{CDC}} \mid \underset{12\ 13\ 14}{\text{C E}}$. La consonnance du premier vers dans le premier quatrain réapparaît dans les trois premiers vers du deuxième quatrain, tandis que la consonnance des vers 2, 3 et 4 ne se retrouvent qu'une seule fois au vers 8. Une des rimes du premier tercet n'a point d'homophone dans le deuxième. *Le Sonnet d'hiver* est entièrement rimé sur ces quatre mots, *grise*, *froid*, *s'accroît*, *brise*, celui des *Violons* sur les quatre suivants; *brille*, *chanson*, *unisson*, *quadrille*. Dubus affectionne particulièrement le retour des rimes parallèles. Le procédé est sensible

1. *Féerie*.
2. *Bals*.

dans les *Pantoums*[1] où il est d'ailleurs très habilement appliqué dans cet ordre : ABAB | BCBC | CDCD | DEDE | EFEF, etc., etc..., de même encore dans le sonnet des *Mauvais chemins* ainsi ordonné : ABBA | ACCA | BBA | CAC où le rappel des rimes identiques se double dans l'intérieur des vers d'une multitude d'allitérations et d'assonances. Avec non moins d'habileté, il emploie le refrain simple ou double. Simple, il en fait un vers unique à rime masculine qui succède ponctuellement à deux distiques en rimes féminines comme dans *Litanies;* double, il ramène régulièrement le premier et le dernier vers de chaque strophe, le premier et le cinquième dans les strophes de cinq alexandrins chacune[2], le premier et le quatrième dans les strophes de quatre vers décasyllabiques[3].

A part ces effets harmoniques, Édouard Dubus ne se signale par aucune innovation contraire à la forme traditionnelle du vers. Il ne commet pas de vers libre, tout au plus se risque-t-il à éprouver les effets des mètres-impairs, ainsi qu'en témoigne le sonnet : *Droite en son vêtement d'impassibilité...*[4]. Tel qu'il apparaît dans les poèmes qu'il a lui-même groupés sous le titre : *Quand les violons sont partis*, il serait plus voisin de Verlaine que de Ghil, si le tourment de l'harmonie imitative ne l'emportait chez lui sur le souci tout verlainien de libérer le vers. Sans doute, Dubus ne s'en fût pas tenu à ces artifices de pure musique. Sa poétique eût évolué et peut-être se fût-il converti à l'esthétique des verslibristes. Il y a dans ses *Vers posthumes* quelques tendances à passer dans le camp voisin. *Le Sonnet nuptial* prouve en tous cas que comme mesure et comme style Mallarmé et ses disciples avaient marqué de leur empreinte les derniers vers du

1. *Pantoums I et II*, et *Pantoum du feu*.
2. « Tu m'apparus un soir d'hiver mélancolique », chap. I, *Poème I*, et « Sa vie est un fleuve qui dort », chap. I, *Poème IV*.
3. *Romance*, chap. II.
4. Chap. I, *Poésie III*.

poète. Il permet de supposer que la mort a saisi Dubus au moment où il se préparait à franchir la passerelle qui reliait le domaine des harmonistes à celui des verslibristes.

3. **Albert Mockel.** — Le premier effort poétique d'Albert Mockel a porté sur ces effets d'harmonie verbale qui avaient été la préoccupation dominante d'Édouard Dubus. Il n'en fait pourtant pas l'article essentiel de son esthétique.

A son sens, le symbolisme ne constitue ni une école, ni une académie. Le symbole n'impose pas de lois. En imposerait-il qu'il les faudrait transgresser : « L'imagination du poète roulant sur les rails rigides de la règle est une hérésie. » La nouvelle poésie se garde de tout dogmatisme. Elle encourage l'effort original et personnel. Elle est un idéal de liberté. Le symbolisme dans l'histoire des lettres marque simplement la fin de la séparation entre la littérature des idées et la littérature des images. Ce long divorce s'achève aujourd'hui par une intime réunion. Il arrive sans doute que par excès de zèle les artisans de cette réconciliation s'égarent dans des impasses ; mais ils retrouvent assez vite la bonne voie et, en admettant même qu'ils poussent leur erreur à l'extrême, les accidents particuliers ne préjudicient pas à l'œuvre collective. La poésie contemporaine se propose par le lien du symbole « de relier le monde immatériel des lois au monde sensible des choses ». Le symbole est pour elle la méthode, l'essence et l'unité de l'œuvre. Il est la méthode parce qu'il lui permet de ne pas flotter seulement « aux molles vagues des choses, mais de percer jusqu'au monde abstrus des régions intangibles ». Il est l'essence parce qu'il ondoie comme un parfum sur toutes les lignes de l'œuvre. Sur ce point Mockel donne aux profanes cette explication : « L'œuvre est forme ; elle est essence. La forme s'embrasse d'un coup d'œil, l'essence se devine par intuition et sa subtilité n'est point définie. Prenons un exemple. Là-haut, dans le gris plombé du ciel roulent des nuages orageux. Ils se creusent, se tordent,

se gonflent, se condensent. Leurs diverses apparences extérieures, voilà la forme. Mais qu'ils s'approchent de la terre, qu'un arbre les sollicite, qu'une pointe les perfore et les pénètre, un éclair jaillit, un rais de lumière resplendit et c'est la foudre, image de leur essence. Dans l'œuvre, la forme (prise en ce sens) est l'action, le sujet du roman, la succession des tableaux, la liaison des strophes et des idées. Le symbole en est l'essence. C'est l'intime et vague rêverie de l'artiste, l'idée indéfinie qui gît au tréfonds du livre, la conception qu'il semble avoir réduite en fluide pour le répandre sur l'œuvre entière d'où elle émane ensuite comme un parfum subtil[1]. » Les termes *Essence* et *Unité* deviennent donc synonymes et le poète peut entrevoir dans l'esthétique symbolique cette conception idéale : « Du cercle infini de la vérité, le symbole contenant l'idée, s'élève en forme de tige et de calice ; sur le fer et le calice du symbole, des pétales s'épanouissent et sont la fleur délicate et brillante de l'œuvre[2]. »

Comment réalise-t-on cette œuvre ? En donnant « à la fluide pensée qui naît et s'évanouit sa forme naturelle, sa ligne rythmique et son développement musical. Car la musique ici a précédé la poésie. Les anciens compositeurs — fût-ce même Beethoven en sa neuvième symphonie — avaient restreint la course de leurs idées aux limites d'un rythme phraséologique, des phrases carrées, le repos nécessaire au milieu, les mesures en nombres jumeaux. Les thèmes brefs et signifiants, la mélodie continue de Richard Wagner, ont enfin pénétré la poétique moderne. Mais cette assimilation n'a pas été complète. La plupart de nos poètes gardant le raide cadre des hexamètres anciens, ont appliqué la réforme harmonique au seul contenu des vers. La rime est conservée, renforcée par des allitérations et par un choix strictement logique des syllabes et des sons. Sans aller jusqu'à vou-

1. *La Wallonie*, 1886, p. 142. *Critique du livre de Picard : Pro Arte.*
2. *La Littérature des images. La Wallonie*, II, 1887, p. 401 et suiv.

loir admettre exclusivement le traité du verbe enfanté par M. Ghil, il est certain que pour tout esprit artiste, les sons peuvent se traduire en nuances. Le vers bien construit ne peut frapper l'esprit d'un musicien quelque peu affiné, sans qu'aussitôt surgisse le thème correspondant, et de même qu'une phrase musicale désigne d'elle-même, absolument, l'instrument qui doit primitivement la traduire, de même un assemblage de syllabes sœurs évoque le travail d'un orchestre invisible[1] ». Ce sont les théories de Mallarmé complétées par celles de René Ghil et de Gustave Kahn. Mockel n'admet pas tous les paradoxes techniques de Ghil. Il en suit modérément les exemples. Pour lui, comme pour tous les rédacteurs des *Écrits pour l'art*, l'expression symboliste comporte deux postulats : le rythme intérieur doit dominer le rythme externe. Il y a un travail polyphonique de syllabes suggérant, par leurs sons et leurs divers degrés de lumière, les images et les associations d'idées qui accompagnent, comme leur atmosphère propre, le dessin des idées tracé dans la phrase[2].

Albert Mockel est plus musicien que poète. Il l'indique au lecteur en faisant suivre ses deux recueils de poésies, *Chantefable un peu naïve* et *Clartés*, de pages musicales qui sont comme le commentaire harmonique de ses compositions poétiques. Pour saisir le charme de sa poésie, il la faut chanter avec accompagnement d'instrument ou d'orchestre. Alors les tentatives heureuses de sa métrique se trouvent habilement soulignées par la phrase harmonique et enchantent l'oreille au lieu de la surprendre.

A la lecture, l'œuvre suscite moins d'enthousiasme. Les différences entre les sonorités imitatives de Ghil et les refrains chantournés de Mockel n'apparaissent pas avec assez de netteté. A la longue on s'aperçoit que le disciple n'a pas la vigueur du maître. Il est plus féminin et pourtant moins

1. *Chronique littéraire*, par L. Hemma. *La Wallonie*, II, 1887.
2. *La Wallonie*, II, p. 370.

obscur que Ghil. Sa muse affectionne les gestes précieux, sans dédaigner peut-être assez les airs puérils et les grâces vieillottes. Entre Ghil et lui, il n'y a souvent d'autre différence qu'un degré de ton : celui qui distingue une fanfare d'une quintette en chambre !

4. Camille Mauclair. — Les mêmes réflexions s'appliquent à la poésie d'ailleurs si fort éclectique de Camille Mauclair. Il est de fait extrêmement difficile d'assigner une place exacte dans le mouvement symboliste à ce poète qu'une virtuosité égale dans tous les genres littéraires a fait en même temps le disciple habile de Mallarmé, de Verlaine, de Mæterlinck, de Mockel et de Gustave Kahn. Camille Mauclair a par excellence cette « puissance géniale qu'Emerson caractérise en disant qu'elle consiste à être une parfaite réceptivité et à souffrir que l'esprit de l'heure passe sans obstruction à travers la pensée[1] ». L'esprit de l'heure, voilà bien la Muse de Camille Mauclair. Qu'on étudie ses *Sonatines d'automne*, ou son recueil, *le Sang parle*, on y trouve le double reflet des mélodistes et des harmonistes. Toutes les formes du vers semblent bonnes au poète pour se jouer à lui-même de petites sonates, où la nonchalance et la violence alternent à travers une gaîté mesurée plus souvent mélancolique que souriante. Cet éclectisme ne va pas sans quelque indécision : aussi la personnalité est-elle ce qui manque le plus aux poèmes de Camille Mauclair.

5. Stuart Merrill. — Il y en a davantage dans l'œuvre de Stuart Merrill, à condition de faire la part des tâtonnements au milieu desquels s'est longtemps cherché ce poète. Stuart Merrill d'abord essaya de concilier la grâce de Mockel et l'éclat vigoureux de Ghil. Son premier recueil, *les Gammes*, d'où l'influence parnassienne n'est pas exclue, révèle le goût

1. *Essai sur Shakespeare.*

des assonances nombreuses et une certaine virtuosité dans l'emploi de l'allitération consonantique. Il en résulte des sonorités délicates, une musique doucereuse et raffinée qui souligne avec bonheur l'élégance des fantaisies Louis XVI, alors particulièrement chères au poète.

Dans *les Fastes*, au contraire, Stuart Merrill semble craindre la préciosité à laquelle l'entraînait la subtilité maniériste *des Gammes*. Sans changer tout à fait de procédé, il suit moins volontiers l'exemple de Mockel que celui de Ghil. Aux mélodies nuancées succèdent le fracas d'un luxe soudain, l'éclat d'une richesse éblouissante. Des mots extraordinaires, des syllabes retentissantes s'entrechoquent ou s'entassent plus pour étonner l'oreille que pour toucher le cœur. La sonorité musicale des vocables passe avant la précision des termes. Une certaine confusion règne dans les images et le poème se charge d'obscurité. Stuart Merrill revient vite de cette erreur. Toujours dominé par l'esthétique de Ghil, il atténue cependant les heurts violents de son style pour aboutir aux douces musiques des *petits poèmes d'automne*, aveux d'une âme qui consent enfin à s'épancher sans contrainte, confessions délicates où parfois la fanfare des cuivres vient rappeler la splendeur excessive des *Fastes*. Une crise morale rend bientôt le poète a plus d'indépendance encore. Stuart Merrill verse alors dans le panthéisme mélancolique qui le conduit insensiblement à préférer aux pures rêveries de l'artiste les problèmes angoissants du mouvement social. De son long apprentissage à l'école instrumentiste Stuart Merrill n'a plus gardé avec le goût de la vie que le sens de l'harmonie rythmique et l'aptitude au vers libre. C'est le trait caractéristique des *Quatre saisons*. La philosophie de l'école évolutive a rejeté dans la vie et dans l'art celui que ses méthodes d'expression en avaient un temps écarté.

6. Émile Verhaeren. — Ghil avait codifié l'esthétique de l'exubérance. Sa technique ne pouvait donner de résultats

pratiques que maniée par un artiste véhément qui eût voué sa Muse à la glorification de la vie dans toutes ses manifestations énergiques. C'est pourquoi elle a trouvé l'homme de sa formule dans Verhaeren. Celui-là est un barbare qui, devant la frénésie de la vie contemporaine, s'est révélé le chantre inspiré de la force. Belge, il dédaigne le luth dont ses compatriotes ont accompagné leurs romances. Il ne chante pas ; il claironne. Ni pessimiste, ni poitrinaire, il a de la santé à revendre et son énergie fulgure avec prodigalité. Il est beau comme la tempête et il a la voix du tonnerre. Il marche à l'inconnu non pas en limier avisé qui flaire le vent et s'arrête aux plus minimes indices, mais à la manière de ces héros d'épopée qui défiaient de leurs flèches les éléments déchaînés. Verhaeren ne découvre pas l'inconnu. Il se rue à l'assaut contre lui. Il a constaté qu'

> Un vaste espoir, venu de l'Inconnu, déplace
> L'équilibre ancien dont les âmes sont lasses [1]...

que

> La nature paraît sculpter
> Un visage nouveau à son éternité [1].

Il a senti en face de lui tout un monde de forces ignorées. Il lui a paru que le seul moyen de les connaître, c'était de s'y jeter à corps perdu. Il a pris son élan et, tête baissée, il a plongé dans le gouffre :

> Comme une vague en des fleuves perdue,
> Comme une aile effarée, au fond de l'étendue
> Engouffre-toi,
> Mon cœur, en ces foules battant les capitales
> De leurs terreurs et de leurs rages triomphales.
> Vois s'irriter et s'exalter
> Chaque clameur, chaque folie et chaque effroi,

1. *Les Visages de la vie : la Foule.*

Fais un faisceau de ces milliers de fibres
Muscles tendus et nerfs qui vibrent ;
Aimante et réunis tous ces courants — et prends
Si large part à ces brusques métamorphoses
D'hommes et de choses
Que tu sentes l'obscure et formidable loi
Qui les domine et les opprime
Soudainement à coups d'éclairs, se préciser en toi[1].

Ce geste audacieux avait sa cause dans une philosophie dont le principe était la glorification de la vie sous toutes ses formes. A plusieurs reprises le poète fait en la vie acte de foi :

J'aime mes yeux fiévreux, ma cervelle, mes nerfs,
Le sang dont vit mon cœur, le cœur dont vit mon torse.
J'aime l'homme et le monde et j'adore la force
Qui donne et prend ma force à l'homme et l'univers...
Car vivre, c'est prendre et donner avec liesse[2].

Aussi son œuvre est-elle comme un monument dressé à la beauté souveraine de ce qui vit. C'est d'un côté la splendeur plantureuse d'une nature luxuriante, la force saine et calme des campagnes flamandes que Verhaeren rend avec un réalisme expressif et pittoresque, soit qu'il traduise le comique rubicond et mystique du *Pèlerin*[3], soit qu'il exprime dans la campagne le bonheur de *la Vachère*[4] endormie :

Aussitôt elle dort, bouche ouverte et ronflante.
Le gazon monte autour du front et des pieds nus,
Les bras sont repliés de façon nonchalante,
Et les mouches rôdent dessus.

C'est d'un autre côté la laideur magnifique et puissante de la vie moderne dans les cités du fer et du charbon, la

1. *Les Visages de la vie : la Foule.*
2. *Les Forces tumultueuses : un Soir.*
3. *Petites légendes.*
4. *Les Flamandes.*

terrifiante beauté des centres industriels et l'angoissante interrogation que posent à la ville comme à la campagne l'évolution sociale, l'obsession de la misère, l'hallucination de l'or, l'exode des paysans vers les villes tentaculaires et la corruption parallèle à cette folie des masses plébéiennes. C'est enfin devant les spectacles de la nature ou de l'industrie la violence d'une âme impatiente de savoir, l'exaltation, la rage, la sauvagerie même de l'être emprisonné dans le tourbillon des forces, témoin de la lutte croissante que se livrent entre elles tant d'énergies diverses et qui s'impatiente de n'entrevoir la vérité que par éclair intermittent. Verhaeren possède au paroxysme le sentiment de l'immense qui se cache sous l'exubérance de la nature ou le travail enfiévré de l'humanité. Son génie est fait précisément de la douleur qu'il éprouve à n'en point pouvoir pénétrer à fond le mystérieux secret.

Devant lui, « les flots de l'inconnu s'enflent géants et fous[1] », et l'activité véhémente des éléments tourmente l'âme du poète. La fièvre le brûle ; elle l'entraîne irrésistiblement, car c'est par elle qu'il percevra l'invraisemblable :

La fièvre avec de frémissantes mains,
La fièvre, au cours de la folie et de la haine
M'entraîne...
Et tout à coup je m'apparais celui
Qui s'est, hors de soi-même, enfui
Vers le sauvage appel des forces unanimes[2].

Comme son *Passeur* des *Villages Illusoires*, il garde en lui l'obsession hallucinante de l'inconnu. Il en écoute l'appel

1. *Les Forces tumultueuses : Ceux qui parlent.*
2. *Les Visages de la vie : la Foule.* Cf. aussi *les Apparus dans mes chemins : Saint-Georges.*

incessant, et tous ses efforts tendent vers cette voix invisible :

Celle là-bas qui le hélait
Dans les brumes hurlait, hurlait,
La tête effrayamment tendue
Vers l'inconnu de l'étendue.

C'est donc en état de fièvre, avec colère, avec folie, étonné, épouvanté, halluciné, que Verhaeren enregistre ses illuminations soudaines sur le mystère dont la vie est l'apparence tourmentée.

De cette esthétique découle un rythme ardent, brutal et sauvage, qui rappelle, avec plus d'âpreté, les emportements passionnés d'Hugo. Verhaeren manie l'antithèse avec une adresse prestigieuse en parfaite harmonie avec la violence des sentiments qui l'émeuvent. Son poème de *la Statue*[1], porte le cachet du meilleur romantisme :

On lui prit sa pensée et l'on en fit des lois;
On lui prit sa folie et l'on en fit de l'ordre,
Et ses railleurs d'antan ne savaient où mordre
Le battant de tocsin qui sautait dans sa voix.

Il ajoute encore à l'effet par un martellement emporté qui, d'autorité, vous enfonce dans la tête et l'image et l'idée. Les allitérations brutales s'entremêlent alors avec assez de bonheur pour immensifier la vision du poète :

La mer choque ses blocs de flots contre les rocs
Et les granits des quais, la mer spumante
Et ruisselante et détonnante en la tourmente
De ses houles montantes[2].

1. *Les Villes tentaculaires.*
2. *Les Flambeaux noirs,* 1er poème. Cf. aussi les poèmes de *les Débâcles* et *les Soirs.*

Quant au vers, il est ce qu'il doit être pour traduire l'impression de l'heure, long, virulent, tonnant si le prophète inspiré rugit la vérité, brusquement coupé si quelque obstacle interrompt le cours de la prophétie. Ici, c'est le rythme enthousiaste qui traduit la joie de vivre :

Je marche avec l'orgueil d'aimer l'air et la terre,
D'être immense et d'être fou
Et de mêler le monde et tout
A cet enivrement de vie élémentaire,

Là des mesures lentes et tristes qui évoquent des jours gris :

Brumes mornes d'hiver, mélancoliquement
Et douloureusement, roulez sur mes pensées
Et sur mon cœur vos longs linceuls d'enterrement
Et de rameaux défunts et de feuilles froissées
Et livides[2]...

Ailleurs, le cri du dément, l'éclair de la folie qui, brusquement, vous taraude un cerveau :

Dans un champ d'orge et de méteil
A coups de bêche, à coups de sonde
Le fossoyeur creuse un grand trou.
« Si cette fosse est si profonde
C'est pour y tasser le soleil »,
Dit-il, — et ses grands yeux sont fous...
. . . . . .
Et la nuit vient et le vent sombre.
Le fossoyeur assis dans l'ombre
Sur la fosse paraît géant.
Il ne voit pas monter l'aurore
Et sa voix vainement sonore
Nous crie : « Il est dedans... dedans ! »
Il est aussi des gens..., des gens[3].

1. *Les Forces tumultueuses : un Matin.*
2. *Les Bords de la route : les Brumes.*
3. *Le Fossoyeur hagard.*

La syntaxe et le style suivent la métrique. Préoccupé de faire puissant et grand, Verhaeren ne s'embarrasse ni de règles étroites ni de langue chatiée. Il semble avoir lui-même résumé sa manière dans *Cantique* [1].

Je voudrais posséder pour dire tes splendeurs,
Le plain-chant triomphal des vagues sur les sables
Ou les poumons géants des vents intarissables,

Je voudrais dominer les lourds échos grondeurs
Qui jettent dans la nuit des paroles étranges
Pour les faire *crier* et *clamer* tes louanges,

Je voudrais que la mer tout entière chantât
Et comme un poids le monde élevât sa marée
Pour te dire superbe et te dresser sacrée,

Je voudrais que ton nom dans le ciel *éclatât*
Comme un feu voyageur et roulant d'astre en astre
Avec des bruits d'orage et des heurts de désastre.

Verhaeren crie, clame, éclate, et pour cela, il use à l'aise de toutes les licences poétiques. Il traite la syntaxe en pays conquis, forgeron verbal d'une puissance étrange, confondant la nature des mots, faisant de l'adverbe un nom, un adjectif ou réciproquement, illuminant tout de couleurs flamboyantes, mariant dans un désordre heurté mais puissamment beau les tonalités criantes de Goya, au noir de Zurbaran, à la santé luxuriante des peintres flamands.

En un mot, chantre du « paroxysme et du sursaut », épris d'un art à la fois viril et sauvage, se ruant sur l'inconnu, vociférant tour à tour ses espérances et ses désespoirs, acharné après ce qu'élabore et veut l'humanité tragique, mais aussi victime du mirage éternel à la poursuite de ce

Colossal navire aux voiles effarées
Qui nous hanta toujours et n'aborda jamais [2],

1. *Les Bords de la route : Kate.*
2. *Les Forces tulmutueuses : Sur la mer.*

tel est Verhaeren. C'est une force qui se développe avec cette brutalité d'inspiration et de forme qui caractérise les vrais tempéraments, un poète assoiffé d'infini mais chargé de cette électricité humaine dont l'énergie s'épuise à glorifier avec joie les labeurs réalistes de la vie quotidienne. En lui, l'harmoniste ne fait que souligner les dons du romantique. Toutefois, si Verhaeren prend avec la métrique des libertés de prophète inspiré, il laisse à d'autres la charge de transformer dans son principe fondamentale la prosodie française. L'honneur et la responsabilité d'une pareille tâche reviennent au théoricien de l'école verslibriste, Gustave Kahn.

II. — Les Verslibristes

7. Gustave Kahn. — D'après Gustave Kahn [1], le symbolisme n'a que de très vagues rapports avec une renaissance de l'art classique. Le courant néo-grec est dans la tradition française. Il se fût manifesté, même si l'on n'eût pas publié les manuscrits de Chénier. Vigny, qui, il est vrai, connaissait Chénier, écrivait des poèmes du même genre antique. Il suffit pour s'en convaincre de relire *Siméta*. Moréas, qui s'est fait dans notre littérature le champion de la muse néo-greque, ne doit de figurer au milieu du symbolisme qu'à certaines circonstances de chronologie. En réalité, il n'est qu'une manière de Heredia plaqué sur le symbolisme. Le mouvement symboliste n'est nullement une invasion de l'exotisme gréco-classique. Il dérive directement de Gérard de Nerval et surtout de Baudelaire, c'est-à-dire qu'il a son origine naturelle dans le romantisme.

Au début le romantisme, révolté contre l'intransigeance des derniers classiques, avait prétendu n'être qu'une littéra-

1. La plupart des idées qu'on va lire dans ce paragraphe m'ont été développées par Gustave Kahn lui-même, au cours d'un entretien sur ses théories.

ture éminemment personnelle, la projection du moi dans l'art, le triomphe de l'individualisme. Mais il avait vite tourné à l'éloquence et même à l'extériorité. Nerval et Baudelaire, en exerçant leur génie sur les matières les plus subtiles, s'étaient efforcés de donner le plus d'eux-mêmes, mais leur subjectivisme n'avait pu dépasser les limites tolérées. Des germes étaient en eux qui ne se sont pas développés. L'œuvre du symbolisme a précisément consisté à retrouver ces semences du subjectivisme et à les féconder. A cette époque où la jeunesse éprouvait le besoin d'un idéal nouveau, le parnasse rayonnait; mais ses vers étaient trop bien faits. Le réalisme triomphait, mais il avait le tort de considérer les choses comme des estampes ou des documents. L'un comme l'autre s'en tenait trop au contour extérieur des réalités sensibles. La jeune école voulait moins décrire l'individu que faire sentir son âme. L'art voisin que fréquentaient les romantiques, les parnassiens et les réalistes, était la peinture : « Celle-ci les gardait accoutumés aux contours stricts et délimités, découpés, presque sculptés. La génération suivante fut submergée de musique et plus tentée de polyphonie et de détours multiples. » Il s'ensuit que, fortement imprégné des idées de la veille, celles du parnasse et du réalisme, le symbolisme entreprit de réintégrer et de maintenir la personnalité du poète à la place qu'elle avait abandonnée.

Cette esthétique, qui gardait du parnasse le souci de la forme et du réalisme le souci de la vérité, se basait sur ce principe de psychologie subjective : ce sont les idées que l'on possède en soi-même, qui sont les plus claires. Ce sont celles-là qu'il s'agit d'exprimer dans une forme adéquate. Le problème est solutionné dans le premier livre de Kahn, *les Palais nomades*. Ici le poète entend dépeindre l'état d'âme d'un homme, qui va du connu à l'inconnu, du divulgué à à l'inconscient. Son héros part de sensations simples. Il déclare d'abord qu'il est animé d'une vague aspiration vers

l'amour. Aussitôt il pense à une femme qui ne répond pas à tous ses vœux. Il traduit les impressions diverses que peuvent susciter des amours troublées, élans de joies, satisfactions, inquiétudes, désespoir jusqu'à l'heure de la rupture. Surviennent alors les regrets consécutifs à ces douloureuses séparations. Le poème est composé dans la forme musicale. Il débute par l'indication en prose nombrée du Thème et des Variations. Onze pièces de vers les commentent. Suivent des mélopées. Le poète en précise le sujet par quelques lignes de prose assez semblables aux observations scéniques qui précèdent les actes d'un drame; 5 poèmes développent ces brèves notations. Ils sont suivis d'un intermède-canevas en prose, sorte de préambule à 15 autres poèmes. *Les Voix au parc* servent d'enseigne à un nouvel étalage de sensations mélancoliques que le poète condense en 6 poèmes. *Les Chansons de la brève démence*, qui traduisent le plaisir emporté mais éphémère de la victoire, figurent l'avant-dire de 6 nouveaux poèmes. C'est l'heure des *Lieds*, des souvenirs, des douleurs lointaines, des pardons fréquents, et de cette philosophie facile, que les poètes déduisent des joies d'amour trop semblables, de quoi résumer le plan de 5 poèmes. Aussitôt *le Mémorial*, suite des réflexions philosophiques, préface à 4 copieux poèmes. Enfin *le Finale*, conclusion toujours philosophique sur la douleur de l'homme, martyr de l'amour, qui ne sait pas quand finira son supplice, un prétexte à 12 poèmes, dont l'avant-dernier ne comporte pas moins de 80 vers. Cet enchaînement de poésies n'est bien compris que par les lecteurs qui connaissent la musique, et sans doute la musique savante. Du reste, l'auteur les prévient de ce qu'il va chanter, au moyen d'un petit prospectus en prose imagée. C'est le fil d'Ariane de la partition poétique. Gustave Kahn n'a pas écrit toutes ses œuvres selon ce plan trop voisin de la musique, mais il tient beaucoup à ces préliminaires, aimables politesses au lecteur, auquel on offre ainsi le titre de son plaisir. Le procédé est

nettement utilisé dans un des poèmes de *Chansons d'amant*, intitulé : *La Belle au château rêvant. A l'extrême terre.* débute le poète, *à l'extrême terre près de la grève, le château dans la brume : de la plane terrasse teintée de lune et comme vide de présence, vers qui pourrait entendre, le veilleur des tours clame*, soit 45 vers où, dans une langue singulièrement imagée, ce veilleur crie à d'invisibles personnages, qui se promènent dans la nuit, d'accourir, de venir « aux réduits, aux baisers, aux morts partagées ». La clameur du veilleur est entendue : *Une voix saille de l'horizon* : 41 vers d'un langage identique où quelqu'un annonce qu'il est « le frère aigri des crépuscules similaires », qu'il a perdu sa force, que son bon cheval est mort le long des grèves et qu'il cherche un sourire pour charmer ses derniers moments. Cela veut dire qu'il demande à entrer dans le château. Alors, *la voix du veilleur des tours s'élève*, 4 vers pour faire lever la herse et guider l'hôte vers les parvis des voix évocatrices. *Et, dès le vestibule, aux pas fiévreux du pèlerin, se dressent voilées de noir* DES DAMES, L'UNE *dit* : 34 vers où elle conseille au pèlerin de « regresser en lui », de porter ses pas au plus profond ». Après quoi, *vers le pèlerin*, UNE AUTRE DAME *s'avance et dit :* 32 vers où elle lui donne avis d'aller ailleurs chercher la réalisation de son rêve. Cependant, *le pèlerin passe, mais dans la salle obscure où, sous le dôme aux contours imperceptibles, seul s'aperçoit, dressé comme un catafalque, le lit de la Belle*, LE MAGE *l'arrête*, 32 vers pour lui commander d'accomplir les rites accoutumés dans un pareil palais. *Vers lui, hors du fantomal monde hanteur de la salle, s'avance* UN GUERRIER, 16 vers de variations sur la mort. *Vers le catafalque où les yeux de la Belle restent clos, le* PÈLERIN *supplie* en 10 vers. UN CHŒUR INVISIBLE *bruit* 17 vers auxquels le pèlerin répond par 12 vers. Nouvelle riposte en 12 vers du chœur invisible. Élans lyriques du pèlerin, 10 vers auxquels la Belle répond par 13 vers. *Et tandis que sort le pèlerin, que le château retombe dans le*

mutisme séculaire, LE VEILLEUR DES TOURS *chante* 21 vers de conclusion.

Ce procédé d'analyse est d'autant moins inutile qu'il s'agit dans ces poèmes, non comme on pourrait le croire de contes ou d'histoires moyenâgeux, mais d'une étude sur les phénomènes de conscience dans tel ou tel cas passionnel ou simplement psychologique. Pour Gustave Kahn, le poème est un chant éminemment individuel. Il ne saurait l'être davantage qu'en traduisant les faits d'émotion personnelle. La vraie poésie est une poésie intime, rien autre chose qu'une conversation du poète avec lui-même. Toutefois le poète n'est pas enfermé en lui. Il peut converser avec le dehors. Il y a là matière à poème extérieur, beaucoup moins personnel, fait avant tout pour le grand public, dans un but de propagande ou d'instruction. Mais là encore l'adoption du même procédé n'est pas inutile à l'intelligence de l'œuvre. Gustave Kahn en a donné l'exemple dans ses *Odes de la Raison*. Destinées à l'éducation de la foule, ces odes sont en général à deux voix. L'auditeur, présumé moins intelligent que l'acheteur habituel des in-18 à 3 fr. 50, comprend mieux les beautés de ces chants alternés. Quand on lit les poèmes de Gustave Kahn, il ne faut pas oublier l'entrecroisement des voix qui se répondent. Il ne les a pas indiquées partout, mais le lecteur doit être assez clairvoyant pour les deviner et savoir apprécier l'originalité des images par lesquelles elles révèlent leur présence. Si l'on oublie un instant la deuxième manière du poète, celle par laquelle Gustave Kahn a voulu communiquer plus directement avec la masse, son œuvre poétique, qu'il a consciemment voulue la plus individuelle possible, pourrait être définie le poème des voies intérieures, l'art d'ordonner sur un rythme musical des images hardies où se synthétise pour l'œil du lecteur la complexité des phénomènes de conscience. Le poète, déclare Gustave Kahn, ne crée ni n'expose des idées. Sa fonction est de découvrir des images, comparaisons, métaphores, antithèses, hyperboles et paraboles,

aussi justes mais aussi neuves que possible. Sur ce point Gustave Kahn est un trouveur de premier ordre. Il a le génie de la comparaison. Il en possède aussi l'audace. Ses poèmes abondent en figures pittoresques, en associations inusitées qui charmeraient davantage si le poète ne préférait au clair cristal des sources l'abondance trouble du déluge. Prises isolément, ces trouvailles d'images forcent l'admiration. Dans l'ensemble, elles accablent. Il y en a trop et de trop violentes.

Mais la grande originalité de Gustave Kahn n'est pas d'avoir été un prodigieux ouvrier de métaphores ou un analyste tourmenté des perceptions subconscientes du moi, c'est d'avoir été l'inventeur du vers libre. Beaucoup ont contesté et contestent encore au poète le mérite de cette découverte. L'origine du vers libre, d'après certains, remonterait bien plus haut. Le vers libre dériverait des tableautins de Gaspard de la Nuit et des poèmes en prose de Charles Baudelaire. Il y en aurait des exemples remarquables dans les compositions lyriques et épiques de M. Pierre de L'Étoile (Louis de Livron), dans *le Livre de Jade*, de Mme Judith Gautier, et dans les poèmes qui font suite aux *Histoires amoureuses*, de Catulle Mendès. Ces écrivains auraient composé des vers libres sans en fixer les règles de façon précise. Le premier théoricien de cette métrique serait, au sens de Mendès, le Péruvien Della Rocca de Vergalo, qui, dans sa *Poétique nouvelle*, aurait, dès 1880, préconisé les réformes suivantes :

Suppression de la majuscule au commencement de chaque vers ;

Retour à l'inversion dans la phrase et dans la pensée ;

Suite prolongée de rimes masculines et féminines.

Vergalo permet en outre l'hiatus, ne compte pas l'*e* muet quand il ne s'élide pas et crée la strophe nicarine, composée de vers de 9 ou de 11 syllabes, quelquefois plus, avec césure mobile dite vergalienne.

Après lui, Marie Krysinska aurait mérité le titre de « sainte Jeanne-Baptistine de l'école verslibriste ». Tels seraient les véritables initiateurs du vers libre, sans oublier ni Verlaine, ni Rimbaud, ni Laforgue. Gustave Kahn n'aurait fait que codifier et démontrer par une œuvre appréciable ce que beaucoup d'autres avaient avant lui ou indiqué ou modérément réalisé. La vérité est différente.

Il est vrai qu'Aloysius Bertrand et Baudelaire ont l'un et l'autre montré la voie. Mais aucun des auteurs si complaisamment cités dans *le Rapport sur le mouvement poétique* ne sont à vrai dire des verslibristes. Della Rocca de Vergalo a seulement tenté comme beaucoup d'étrangers de transporter dans notre langue les règles prosodiques et grammaticales de la langue péruvienne. Ce n'est pas un Français qui de propos délibéré a voulu modifier l'alexandrin. C'est un exotique qui, par orgueil patriotique, a cru que le génie français brillerait d'un nouveau lustre s'il parvenait à lui transfuser du sang péruvien. La plupart de ses réformes sont puériles, et elles n'ont pas même le mérite de l'originalité, sauf peut-être en ce qui concerne la strophe nicarine. Les essais de Marie Krysinska sont des fantaisies à l'origine sans prétentions, écrites sur les conseils ironiques de Charles Cros. Ils manifestent avant tout l'indolence féminine en matière d'art, l'antipathie de la femme pour tout travail fini. Ils sont l'expression instinctive et nullement théorique d'une double nonchalance, celle d'une femme et celle d'une Slave. Quant aux autres prédécesseurs de Verlaine, ce sont des artistes du vers qui par moment ont cédé à cette virtuosité métrique à laquelle tant de romantiques et même de parnassiens avaient succombé avant eux, et qui, tout étonnés qu'il y ait eu dans leur amusement le germe d'une théorie aussi féconde, en ont aussitôt réclamé le bénéfice. Sous ce rapport, Verlaine et Rimbaud auraient plus de droit qu'eux à réclamer la paternité du vers libre. Eux du moins savaient ce qu'ils voulaient quand ils composaient des vers « délicieu-

sement faux exprès ». Mais ici encore il y a confusion entre le vers libéré et le vers libre. Verlaine dans *Jadis et Naguère*, Rimbaud dans *les Illuminations* ont brisé, disloqué le vers et donné aux rythmes impairs droit de cité. Tout cela cependant n'était que dissonances habiles sur la métrique ancienne. Il n'y avait pas de rythmique nouvelle. Verlaine et Rimbaud sensibilisaient le vers classique, ils en modifiaient la forme, ils n'en changeaient pas le principe. Or, Gustave Kahn n'est pas seulement un poète « épris de questions de césure ou particulièrement doué dans la recherche d'un vocabulaire rare et renouvelé ». Il ne lui paraît pas suffisant de « jouer sur le rythme et d'agrandir les perspectives de la symétrie ». Il ne prétend pas faire consacrer par le succès, une déviation plus ou moins originale de l'ancienne métrique. Il désire trouver un « rythme absolument personnel qui soit suffisant pour interpréter ses lyrismes avec l'allure et l'accent qu'il leur juge indispensables ». Il veut faire de l'ancienne métrique un mode particulier et dédaigné d'une métrique nouvelle plus ample, plus libérale, enfin affranchie des formes fixes et des traditions désuètes.

Comment réaliser ce programme ? Il fallait d'abord faire de justes remarques sur les réformes tentées par les écoles antérieures. Gustave Kahn s'est demandé pourquoi les poètes qui avaient le plus attenté à la forme traditionnelle du vers s'étaient bornés dans leurs essais de réforme à quelques innovations de césure ou de rejet. La cause en est, d'après lui, que la plupart de ces poètes ne se sont jamais fait une idée exacte de ce qu'était l'unité principale du vers. Il faut savoir qu'un vers est un organisme et que, comme tel, il possède une unité organique, une cellule métrique. L'association de plusieurs de ces cellules constitue le vers. C'est une erreur de croire que l'alexandrin n'est qu'un vers composé de douze syllabes, coupé par un repos après le sixième pied. Cette règle formulée par Boileau est contraire à l'anatomie exacte du vers. La chose est si vraie que les grands

poètes du classicisme n'ont pas fait de la césure le pivot de la prosodie. Plus ou moins instinctivement, ils ont senti quelle était la constitution organique du vers et plus ou moins empiriquement ils ont appliqué les règles adéquates à sa vraie nature. Pour La Fontaine, Racine et Molière, par exemple, la question de la césure ne se pose même pas. C'est ainsi du moins que Gustave Kahn interprète les libertés souvent excessives que ces poètes ont prises dans la coupe de leurs vers.

La cellule organique du vers est constituée par un certain nombre ou rythme de voyelles ou de consonnes qui comportent une unité pour l'oreille et pour le sens, en d'autres termes un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens. Il s'ensuit que la métrique ne saurait plus être basée sur un nombre conventionnel de syllabes, mais sur une association rythmique de cellules métriques.

Pour composer un alexandrin il ne suffit pas de compter sur ses doigts douze syllabes [1], il faut savoir assembler des unités métriques. Pour cela, il n'est besoin que de les apparenter. Les parentés s'appellent allitérations et assonances. Deux unités métriques sont donc parfaitement associées quand elles ont entre elles des consonnes voisines ou des voyelles similaires. Il y a vers dès que ces cellules organiques sont associées selon ces lois. La conséquence en est qu'un vers peut avoir autant de syllabes qu'il sera nécessaire pour exprimer le mouvement de la pensée. Il sera long si l'émotion est intense, bref si l'émotion est rapide. Son

1. Cf. sur cette définition cette curieuse notule : « Nous avions mis au concours la définition du vers parnassien. En voici le résultat : « Premier prix : un certain nombre de pieds qui se comptent sur des doigts. »

» Remarque : le squelette humain, considéré digitairement, autorise-t-il le vers de douze pieds et l'enjambement ne commence-t-il pas logiquement après le dixième pied ? » (*Entretiens politiques et littéraires*, 1892, IV, p. 186. Notes et notules.)

unité d'harmonie ne résidera plus dans un mécanisme nombré autant fait pour satisfaire l'œil que l'oreille, dans une écriture à terminologie consonante dont le distique à rime est le type, mais bien dans son principe d'origine, dans la pensée où dans l'émotion et surtout dans le mouvement de cette pensée ou de cette émotion. Le vers se trouvait ainsi d'un seul coup affranchi de la double tyrannie qui l'anémiait : celle du nombre fixe des pieds, celle de la rime. Avant Kahn le vers était comme un écureuil qui faisait tourner sa cage avec un geste uniforme. Avec lui c'est un oiseau qui s'envole au gré de sa fantaisie vers les espaces sans limite.

Un exemple permettra de mieux saisir l'originalité de cette thèse.

Voici deux vers d'*Athalie :*

> Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel,
> Je viens, selon l'usage antique et solennel...

D'après l'ancienne métrique ces deux vers se décomposent ainsi :

> Oui, je viens dans son temple | adorer l'Éternel,
> Je viens, selon l'usage | antique et solennel

soit deux hémistiches de six pieds. Cela prouve, conclut Gustave Kahn, que ce distique est composé de quatre vers blancs de six pieds. *Oui, je viens dans son temple* est un vers blanc ; *adorer l'Éternel* serait aussi un vers blanc si, par habitude, on n'était sûr de trouver la rime à la fin du second vers. Si l'on pousse plus loin l'investigation on découvre que ces vers sont ainsi scandés :

> 3 3 3 3
> Oui, je viens — dans son temple — adorer — l'Éternel
> 2 4 2 4
> Je viens — selon l'usage — antique — et solennel

soit un premier vers composé de quatre cellules organiques ternaires et un second vers composé de deux cellules organiques binaires alternant avec deux cellules organiques quaternaires[1]. N'est-ce pas la preuve manifeste que les grands classiques se souciaient assez peu de la césure et que pour eux comme pour les symbolistes, l'unité métrique n'était pas la syllabe de un pied mais la cellule organique à consonnes et voyelles variables selon l'unité de sens ou de son? Les classiques n'ont qu'assez rarement apparenté leurs cellules métriques au moyen de l'allitération ou de l'assonance. Enfermés dans des règles de fer, ils n'avaient que la rime pour indiquer de façon plus artificielle que réelle la parenté des cellules organiques. Le vers classique est la juxtaposition de deux mètres réunis en queue par une accolade : la rime. Tout différent est le vers moderne. Il s'organise naturellement. La parenté des cellules n'est ni extérieure ni formelle; elle est intérieure et réelle. En voici un :

Des mirages | de leur visage | garde | le lac | de mes yeux

Les partisans de l'ancienne métrique lui trouvent 16 syllabes. Il est en réalité composé de 5 cellules organiques inséparables, solidement attachées entre elles par des allitérations et des assonances. Aussi se suffit-il à lui-même. Sans doute il dépasse le nombre de 12 syllabes! « Et pourquoi pas? Pourquoi la durée serait-elle restreinte à 12, à 14 syllabes? Sans admettre que le vers devienne un verset complet, et là le goût et l'oreille sont suffisants pour avertir le poète, on peut grouper en un seul vers trois ou quatre éléments ayant intérêt à ce que leur jaillissement soit resserré. Le vers obtient ainsi une valeur résumante, analogue à celle du dernier vers de *la terza rima*, mais plus réel, plus obtenu au moyen du vers même, sans ressource empruntée à la

1. Préface sur le vers libre, en tête des *Premiers Poèmes*, édition du *Mercure de France*, 1897.

typographie ou au point d'orgue de terminaison du poème [1]. »

La seconde réforme de Gustave Kahn porte sur la strophe. De même qu'il était indispensable de refaire l'anatomie du vers, il était nécessaire de refaire l'anatomie des groupements de vers et surtout de la forme lyrique par excellence, de la strophe. D'après Gustave Kahn, celle-ci ne saurait être un cadre fermé. Il est absolument impossible d'exprimer dans une forme fixe des sentiments différents. La colère, l'enthousiasme, la joie, la douleur ne se traduisent pas par des émotions d'intensité égale et de mouvement identique. La liberté de la strophe est donc indispensable au même titre et pour les mêmes raisons que la liberté du vers. La codifier, c'est vouloir tuer toute variété dans le lyrisme. La forme de la strophe dépend de l'accent d'impulsion, c'est-à-dire qu'elle « est liée à l'importance, à la durée du sentiment évoqué ou de la sensation à traduire qui en est la déterminante [2] ». Toutes les formules sont admissibles si elles correspondent à un élan propre d'émotion : « Les poètes du vers libre ne doivent point calquer leur strophe sur celles dont ils se sont donné eux-mêmes le modèle. Évidemment à mouvement semblable strophe semblable, mais la règle ne doit pas aller plus loin, elle doit-être élastique et flexible [3]. » La strophe à forme fixe n'existe donc pas. Il ne peut pas y en avoir de spéciale à la prosodie française; il ne peut pas y en avoir de spéciale à un poète. Il ne peut y en avoir que de conforme aux sentiments passagers de l'individu. Or quoi de plus variable que le sentiment, quoi donc de moins fixe que la strophe, elle qui, « en définitive n'est que le développement, par une phrase en vers, d'un point complet de l'idée [4] ».

A ces réformes essentielles s'ajoutent d'autres modifications secondaires qui ne manquent pas d'intérêt parce

1. Préface sur le vers libre.
2. Préface sur le vers libre.
3. Préfacé sur le vers libre.
4. J. Huret, *op. cit.*, p. 395.

qu'elles concernent la musicalité du vers. Pour bien saisir ici la pensée de Gustave Kahn, il faut avoir recours à la terminologie musicale. Le vers classique est orchestré suivant une mesure à deux temps. Le vers symbolique est orchestré suivant la mesure qui convient à l'intensité de sensation et d'expression. Elle est infiniment variable. Elle est en général donnée par le vers principal de la strophe, sur les temps duquel sont écrits tous les autres vers. C'est ce que Gustave Kahn appelle l'accent d'impulsion. Il en définit ainsi le rôle: « Nous avons bien en français un accent tonique; mais il est faible et cela tient à l'amalgame que fit Paris des prononciations excessives et différentes des provinces, les usant pour en constituer une langue modérée, calme, juste milieu ; quant au retentissement des consonnes et au chant des voyelles, neutre de préférence à bariolée. Cet accent tonique qu'on pourrait relever dans les mots, en les laissant immobiles, soit en les citant à la file, en exemples, disparaît à la conversation, à la déclamation, ou mieux, il ne disparaît point, mais se modifie. Il y a donc un accent général qui, dans la conversation ou la déclamation, dirige toute une période, ou toute une strophe, y fixe la longueur des valeurs auditives, ainsi que les timbres des mots. Cet accent semblable chez tout le monde, en ce sens que chaque passion, chez tous, produit à peu près le même phénomène, accélération ou ralentissement, semblable au moins en son essence, cet accent est communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète, uniquement, sans souci d'accent tonique ou de n'importe quelle valeur fixe qu'ils possédaient en eux-mêmes. Cet *accent d'impulsion* dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers, à moins qu'on ne recherche un effet de contraste, se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion [1]. »

1. Préface sur le vers libre.

Le poète, il ne faut pas l'oublier, parle et écrit, pour l'oreille et non pour les yeux. De là, une évaluation différente des *e* muets dans le vers nouveau : « Le vers régulier compte l'*e* à valeur entière quoiqu'il ne s'y prononce point tout à fait, sauf à la fin d'un vers. Pour nous qui considérons, non la finale rimée, mais les divers éléments assonancés et allitérés qui constituent le vers, nous n'avons aucune raison de ne pas le considérer comme final de chaque élément et de le scander alors, comme à la fin d'un vers régulier. Qu'on veuille bien remarquer que, sauf le cas d'élision, cet élément, l'*e* muet, ne disparaît jamais, même à la fin du vers ; on l'entend fort peu, mais on l'entend. Il nous paraît donc plausible de le scander, en le considérant entre les syllabes environnantes comme un simple intervalle, et en cela nous sommes d'accord avec la déclamation instinctive du langage qui est la vraie base de la rythmique, et même la constitue dès qu'elle se met d'accord avec l'accent d'impulsion qui est son élément de variation, et l'intonation poétique, subordonnée à l'accent d'impulsion, accent et intonation qui comptent, puisque le vers et la strophe sont tout ou partie de phrase chantée et sont de la parole avant d'être une ligne écrite[1]. »

Cette série de modifications tend à ramener le vers aux confins de la prose. Gustave Kahn ne le nie pas. Déjà le vers romantique faible ne se distinguait guère de la prose que par la rime. Le vers symbolique peut s'en rapprocher. Il s'en différenciera toujours assez par son rythme, par son nombre, par une certaine sorte de musique. Avec lui s'inaugure un genre intermédiaire, « l'aboutissement nécessaire du poème en prose, créant une poésie à côté, des proses et des cantiques à côté de la loi et des liturgies[2] ».

Les règles de l'ancienne prosodie y sont encore appli-

1. Préface sur le vers libre.
2. Préface sur le vers libre.

cables, à condition de n'entraver en rien la fantaisie du poète. La rime n'est pas proscrite. On lui défend seulement de donner « le coup de cymbale » à la fin du vers. On la réduit assez souvent à l'assonance ; mais on ne nie pas son importance, puisqu'au lieu de l'employer en place finale on la trouve à l'intérieur d'un vers correspondant à d'autres rimes intérieures, partout « où convie à l'appeler non la symétrie mais la rythmique fidèle au sens [1] ».

La réforme tentée par Gustave Kahn n'a donc rien à voir avec l'introduction dans notre poétique des procédés spéciaux aux prosodies étrangères.

Il n'a pas voulu organiser la phrase poétique d'après la valeur de l'accent tonique, puisqu'il a reconnu lui-même que cet accent tonique était en français excessivement faible, et qu'il a pris soin de distinguer l'accent d'impulsion de l'accent tonique. En conséquence, il n'a ni renouvelé en français le jeu des brèves et des longues, ni transporté dans notre langue la prosodie grecque, latine, allemande ou anglaise. Il a seulement entrepris de diversifier la mesure classique du vers. Pour cela, il a disséqué l'alexandrin et en a cherché les parties constitutives. La syllabe n'a plus été l'unique élément organique ; l'association de vocables ayant une unité de sens et de forme est devenue la cellule initiale. A une mosaïque de syllabes, il a substitué un corps vivant, aux organes en relations étroites les uns avec les autres, et manifestant la vie en toute liberté sans cette gangue académique dans laquelle étouffait le vers classique. Le vers et la strophe sont ainsi devenus polymorphes. Pas de règles tyranniques : « Nous suivons l'instinct populaire, déclare Kahn ; nous scandons avec le ton de la conversation. Nous libérons le vers de toutes les entraves extérieures pour ne lui laisser que sa forme de sentiment... Par là nous permettons au poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa

1. Préface sur le vers libre.

strophe originale et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur[1]. » Avec Gustave Kahn, la poésie, parvenue à un stade nouveau d'évolution, proclame l'avènement de la liberté absolue, car les exemples donnés par l'auteur dans ses poèmes sont purement personnels et n'excluent aucun module différent. La poésie française a atteint l'âge de raison ; elle se développe désormais selon la loi de bonne anarchie, conformément aux impulsions de l'individu. Gustave Kahn a sonné le glas de l'autorité et préparé le triomphe de l'Individualisme.

8. Jules Laforgue. — Gustave Kahn avait, par le principe d'évolution, légitimé la nécessité du vers libre. Les théories de Darwin retrempées dans la métaphysique de Hartmann, président également à l'art poétique de Laforgue. Le lecteur de l'impératrice Augusta avait lu et profondément médité les philosophes allemands. Il leur doit une véritable esthétique de l'Inconscient.

Aujourd'hui, pense Laforgue, les hommes ont tort de rechercher la vérité dans la culture exclusive de la raison, de la logique et de la conscience. La raison et la logique aboutissent à la stérilité : « Nous allons à la dessication ; squelettes de cuir à lunettes, rationalistes, anatomiques[2]. » La conscience n'implique pas le parfait. « Elle n'est pas un état fixe, mais un processus, un devenir perpétuel[3]. » Il n'y a qu'une source de la vie. C'est l'Inconscient. « Il est la raison explicative suffisante, unique, intestine, dynamique, adéquate de l'histoire universelle de la vie[4]. » Il est plus, il

1. Préface sur le vers libre.
2. *Inédits de Laforgue. Entretiens politiques et littéraires*, 1892, t. IV, p. 50.
3. *Posthumes de Laforgue. Revue blanche*, 1896, t. X.
4. *Un Carnet de notes. Revue blanche*, 1896, t. X, p. 248.

est Dieu, il est tout. « Il est un domaine qui, on le sait, vient d'ouvrir à la science les forêts vierges de la vie, c'est l'atmosphère occulte de l'être, l'inconscience. Ce monde réservait à la créature débarrassée de ses dieux personnels, conscients et parfaits, mais qui ne trompaient pas ses siècles d'adoration perpétuelle, le dernier divin, le principe mystique, universel, révélé dans *la Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann, le seul divin, minutieusement présent et veillant partout, le seul infaillible — de par son inconscience — le seul vraiment et sereinement infini, le seul que l'homme n'ait pas créé à son image. Et l'essence de la loi ne peut être que du domaine de l'Inconscience [1]. » La fin de l'être est donc de tendre à la découverte de cet inconscient. Cela est si vrai que nous en avons comme une preuve matérielle; en effet. « plus l'activité de l'esprit confine au domaine de l'Inconscient, moins la fatigue se fait sentir [2]. » Or, comment se découvre cet Inconscient ? « Il n'est pas à chercher dans les perceptions infinitésimales uniquement [3]. » Pour le surprendre, « il suffit d'épier des Instincts avec autant que possible absence de calcul, de volonté, de peur de les faire dévier de leur naturel, de les influencer [4] ». Il ne faut pas dire les raisons, les mobiles, car ici-bas tout est stupéfiant, tout divague et tâtonne; la vie est comme un soliloque hagard [5]. L'idéal du poète, c'est la vie inconsciente, végétative où l'on regarde avec étonnement palpiter son être, où l'on prend des notes sur soi-même. Gardons-nous de cette science intensive vers laquelle s'oriente à notre époque la civilisation. « La culture bénie de l'avenir est la déculture, la mise en jachère [6]. » Retournons vers les grandes eaux de

1. *L'Art moderne en Allemagne. Revue blanche*, 1895, t. IX, p. 293.
2. *Posthumes de Laforgue.*
3. *Inédits de Laforgue*, p. 50.
4. *Inédits de Laforgue*, p. 50.
5. *Inédits de Laforgue*, p. 3.
6. *Inédits de Laforgue*, p. 50.

l'Inconscient et mêlons ce Jourdain au Gange des Ancêtres [1].

L'Art n'a pas d'autre fonction que d'enregistrer les caprices de l'Inconscient. Il fixe pour l'avenir les manifestations instinctives et éphémères de l'être humain, car l'Inconscient étant tout, tout ce qui vient de lui ne manque ni de valeur ni d'intérêt. Au reste, « la pensée humaine, succession d'œuvres et d'idéaux à l'état de phénomènes en concurrence, exprime l'évolution de l'âme universelle, de la Loi unique, au dynamisme de qui ou de quoi elle est soumise à travers ses incohérents et riches gaspillages [2] ». Elle exprime la vie sous tous ses aspects. Elle résume la marche de l'humanité vers un but supérieur. C'est pourquoi le sens esthétique est changeant comme la vie. C'est pourquoi l'art porte en lui-même sa raison suffisante. Erreur que de vouloir en faire l'instrument d'expression d'un Beau idéal et fixe. « Moi, créature éphémère, un éphémère m'intéresse plus qu'un héros absolu, de même que moi, homme habillé, une créature en toilette éphémère m'intéresse plus qu'un modèle nu sculptural. Pour moi, humain, créature incomplète et éphémère, un impassible ravagé comme Leconte de Lisle, un corrompu nostalgique se débattant dans le fini, est plus intéressant, est plus mon frère, que Tiberge et tous les Desgenais... Les uns sont des hypertrophiés, les autres des châtrés, parce que jamais, Dieu en est témoin, la pauvre humanité n'a produit un héros pur et que tous ceux qu'on nous cite dans l'antiquité sont des créatures comme nous, cristallisées en légendes — ni Boudha, ni Socrate, ni Marc-Aurèle — je voudrais bien connaître leur vie quotidienne [3]. » Erreur aussi d'asservir l'art à la morale. L'œuvre qui exprime un caractère bienfaisant, déclare Taine, est supérieure à l'œuvre qui exprime un caractère malfaisant. La formule est fausse et dangereuse. « En art, répond Laforgue, il s'agit d'être

1. *Inédits de Laforgue*, p. 51.
2. *L'Art moderne en Allemagne*, p. 293.
3. *Notes d'esthétique*. *Revue blanche*, 1896, t. XI, p. 484.

intéressant. Les coulisses de l'Opéra sont plus artistes que tous les phalanstères rêvés par Fourier. La morale n'a rien à voir avec l'art pur qu'avec l'amour pur [1]... » Le Beau et le bon peuvent se rencontrer dans l'art. Ils n'en sont ni le principe ni la fin. L'art est libre, et il n'y a d'art que de ce qui passe. « Il est si naturel de dire : le monde des arts humains, depuis les premiers jours jusqu'aux nôtres, est aussi merveilleusement touffu et inextricable que la vie elle-même ; et votre idéal y est bien vite magnifiquement submergé. Un peu plus de pitié. L'art n'est point un devoir de rhétorique d'écolier, c'est toute la vie, comme l'amour est tous les amours, et il faut s'en remettre à l'Inconscient dont l'évolution va et se fiche des digues de nos classifications. Et, s'il nous est permis, à sa lumière, de hasarder quelques vues d'ensemble, il ne faut pas espérer de juger, de goûter les œuvres contemporaines et du passé que d'une façon infiniment éphémère, en créatures. Littérairement, avec des goûts d'historien, d'antiquaire, nous pouvons être amoureux sincèrement d'un type de femme du passé, Diane chasseresse, l'Antiope, la Joconde..., mais telle grisette de Paris, telle jeune fille de salon, telle tête de Burne Jones, telle parisienne de Nittis... nous fera seule sangloter, nous remuera jusqu'au tréfonds de nos entrailles, parce qu'elles sont les sœurs immédiates de notre éphémère et cela avec son allure d'aujourd'hui, sa coiffure, sa toilette, son regard moderne [2] ». Le véritable artiste s'incline pieusement devant l'inconscient, cela veut dire qu'il s'intéresse à tout, car l'inconscient souffle où il veut et comme il veut. Il faut le laisser faire et broder nos arts sur ses étapes [3]. Tout est donc sujet d'art, puisque tout phénomène de vie recèle en soi quelque chose de nouveau. Les civilisations équilibrées, les civilisations hypertrophiées, « le corps sans âme païen, l'âme sans corps

1. *Notes d'esthétique. Revue blanche*, 1896, t. XI, p. 484.
2. *Notes d'esthétique*, p. 488.
3. *Notes d'esthétique*, p. 484.

du moyen âge, le détraquement corps et âme d'aujourd'hui et les pantins japonais ni corps ni âme[1] », tout cela, ce sont des gestes d'humanité, au fond desquels s'abrite une parcelle d'inconnu et par conséquent de nouveau. L'art a précisément pour fin de dégager ce nouveau. Il représente à travers les siècles, les archives dans lesquelles l'humanité dépose les pièces commémoratives des victoires qu'elle a remportées avec tant de lenteur sur l'inconscient. L'art moderne a donc raison de s'attacher à la recherche du nouveau et de revendiquer dans ce but la liberté la plus absolue. « De par son principe d'évolution, il est fondé à ne préconiser d'autre objectif en général que du nouveau, du nouveau, et indéfiniment du nouveau ; après l'éginétisme, l'hellénisme, le byzantinisme, la renaissance, le rococo, le romantisme, le réalisme, le préraphaëlisme, le fortunysme, le japonisme, l'impressionnisme, le nihilisme, bref uniquement ce que l'instinct des âges a toujours exalté, en proclamant génies, selon l'étymologie du mot, ceux et seulement ceux qui ont révélé du nouveau et qui par là font étape et école dans l'évolution artistique de l'humanité... Seul et de par son principe, il est fondé à ne condamner que ce que les vrais artistes ont de tous temps condamné et secoué. l'école, les codes à conventions de goût sur le beau moral, le beau physique, l'harmonie, le style, etc..., tout ce qui est église constituée, en dehors de laquelle point de salut, hiératisme, académisme... Enfin son principe est l'anarchie même de la vie : laissez faire, laissez passer; ne sachons que nous enivrer des paradis sans fond de nos sens et fleurir sincèrement nos rêves sur l'heure qui est à nous. L'inconscient souffle où il veut ; le génie saura reconnaître les siens, et le parfum unique, qui doit naître de tous ces riches gaspillages anonymes d'un jour, en naîtra sublimé selon l'infaillible loi[2]. »

1. *Notes d'esthétique*, p. 485.
2. *L'Art moderne en Allemagne*, p. 296.

L'œuvre poétique de Laforgue est l'application stricte de ces principes esthétiques. Laforgue se courbe avec respect devant l'inconscient. Il raconte l'homme dans sa grandeur comme dans sa petitesse, dans sa gravité comme dans sa folie, d'un mot, dans tous les élans capricieux de son instinct.

Que votre inconsciente volonté
Soit faite dans l'Éternité.....
Formuler tout! En fugues sans fin dire l'Homme
Être l'âme des arts à zones que veux-tu[1].

En conséquence, le poète d'une aile égale vole à travers tous les domaines. Passionné de vie intérieur, il se proclame « le grand chancelier de l'analyse. » Étreint de tristesse, il

Vogue, à jamais Innocent
Par les Blancs parcs ésotériques
De l'Armide métaphysique[2].

Il va du pessimisme de *la Méditation grisâtre* et du sanglot métaphysique qui gémit dans *Éclair de gouffre*, à ce sonnet de rêverie ironique et amusante qu'est *la Cigarette*[3]. Puis, fatigué « de croupir dans les usines du Négatif »[4], il se met à chevaucher les fougueuses cavales de la fantaisie, et les poèmes les plus hétéroclites, les vers les plus inattendus coulent fiévreusement de sa plume. La raison et l'excentricité jouent aux raquettes dans son œuvre avec un entrain endiablé. Il suffit pour se rendre compte des mille caprices qui ont sollicité sa Muse, de lire l'énumération de quelques titres choisis pour ses poèmes: *Complainte du fœtus de poète, des nostalgies préhistoriques, des formalités nuptiales, des blackboulés, du soir des comices agricoles, de l'époux*

1. *Complainte propitiatoire à l'Inconscient.*
2. *A Paul Bourget.*
3. *Le Sanglot de la terre.*
4. *Inédits de Laforgue. Entretiens pol. et litt.*, 1891, t. II, p. 98.

outragé, des débats mélancoliques et littéraires, des pubertés difficiles, Complainte-variations sur le mot falot, falotte, *Chanson du petit hypertrophique, Climat, faune et flore de la lune, Célibat, célibat. tout n'est que célibat, Impossibilité de l'infini en hosties*, etc. La musique, la religion, la famille, la géographie, l'astronomie, la pathologie et même la philologie, tout lui est bon. A travers ce salmigondis poético-scientifique, il exprime le nouveau qui dort en lui, il cherche cette parole de vérité « ce cri humain[1], » grâce auquel un poète grave à jamais son sillon dans les champs infinis de l'art.

Sa poétique est indéfinissable. Au point de vue prosodique, il est toute la prosodie. Les réformes tentées depuis le XVIe siècle jusqu'au verslibrisme inclusivement, il les adopte, en use et en abuse selon son humeur du moment. Il a des vers de perfection classique :

> En tous sens, je le sais, sur ces mondes lointains,
> Pèlerins comme nous des pâles solitudes,
> Dans la douceur des nuits tendant vers nous les mains,
> Des Humanités sœurs rêvent par multitudes[2] !

Puis des distiques coupés, hachés, teintés selon la meilleure formule romantique :

> Hélas ! avant ces temps, averses, vents, soleil,
> Auront au loin perdu mon cœur, mes nerfs, mes moelles,
> Tout se fera sans moi ! Ni rêve, ni réveil !
> Je n'aurai pas été dans les douces étoiles ![3]

des vers libres créés sans théorie préalable, spontanément, par besoin d'épuiser les ressources des assonances, des allitérations, des hiatus et des mètres boiteux,

1. *Préludes autobiographiques.*
2. *Le Sanglot de la terre : l'Impossible.*
3. *Le Sanglot de la terre : l'Impossible.*

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis ?
Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau,
Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau ;
Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
Sur une litière de jaunes genêts,
De jaunes genêts d'automne.
Et les cors lui sonnent !
Qu'il revienne à lui !
Taïaut, taïaut et hallali !
O triste antienne, as-tu fini !
Et font les fous !... [1]

Il fait des essais d'harmonie imitative :

Bin bam, bin bam
Les cloches, les cloches
Chansons en l'air, pauvres reproches,
Bin bam, bin bam
Les cloches en Brabant [2].

Il ne dédaigne même pas d'écrire, dans le style particulier aux chansons de café-concert, des poèmes d'un goût bizarre comme *la Chanson du petit hypertrophique*. Il compose des complaintes sur des scies populaires, comme *la Complainte de cette bonne dame la lune*, fantaisie astronomique rimée sur l'air du *Pont d'Avignon*, ou *la Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés*, dans laquelle se trouve insérée le refrain même du carnaval :

Tu t'en vas et tu nous quittes
Tu nous quitt's et tu t'en vas.

La strophe participe des mêmes libertés; elle n'est entravée par aucune règle fixe. Le seul principe est le caprice éphémère du poète ou l'intensité qu'il juge nécessaire d'attribuer

1. *Derniers vers : l'Hiver qui vient* et aussi *Derniers vers : Dimanche*
2. *Complainte des cloches.*

au sentiment exprimé. Chez lui, la strophe est proprement amorphe. C'est un cadre extensible qui s'adapte à tous les tableaux, une cire molle qui se moule sur les sensations ou les idées qu'on soumet à son empreinte. Cet affranchissement de la strophe est sensible dans les dernières poésies de Laforgue. Dans les complaintes, elle reste à peu près régulière au moins dans le même morceau. *La Complainte du pauvre jeune homme*, par exemple, comporte 6 strophes, de 11 vers chacune, décomposée en vers 8, 8, 8, 8, 1, 3, 8, 8, 8, 8, 8 et ainsi rimée AA B A BBB C DCC. *La Complainte de l'oubli des morts*, une des plus curieuses et comme fond et comme forme, est tout entière composée en rimes alternées groupées par quatrains selon ce schéma : 6, 6, 6, 6 | 2, 3, 3, 1 | 6, 6, 6, 6 | 6, 6, 6, 6 | 2, 3, 2, 3 | 6, 6, 6, 6 | 6, 6, 6, 6 | 2, 3, 3, 2 | 6, 6, 6, 6 | 6, 6, 6, 6 | 3, 3, 3, 3 | .

Mais dans *les Derniers vers*, la strophe affecte, dans le même poème, les rythmes les plus variés. Voici par exemple le plan rythmique de *l'Hiver qui vient :*

1re strophe. — 6 vers comptant comme syllabes 13, 14, 3, 12, 11, 2.
Rimes entregroupées, m, m, m, f, f, f.
ABA CCD.

2e strophe. — 4 vers : 12, 13, 12, 12.
Rimes alternées : m, f, m, f.
E, F, E, F.

3e strophe. — 2 vers : 13, 12.
Rimes plates : f, f.
G, G.

4e strophe. — 3 vers : 3, 13, 11.
Rimes alternées, f, m, f.
D, E, D.

5e strophe. — 16 vers : 16, 7, 8, 12, 12, 11, 10, 7, 5, 3, 5, 8, 9, 4, 15, 8.
Rimes entregroupées : f, f, m, m, m, m, m, f, f, f, m, m, m, m, m, f.
H, H, B, I, I, J, J, K, K, F, B, B, B, L, L, K.

6e strophe. — 9 vers : 8, 9, 8, 12, 12, 9, 12, 15, 19.
Rimes entregroupées : m, f, f, f, m, m, f, m, m.
B F M N O M O N.

7e strophe. — 3 vers : 12, 12, 12.
Rimes alternées f, m, f.
P, Q, E.

8e strophe. — 7 vers : 12, 13, 11, 8, 8, 8, 8.
7 rimes féminines.
R, ∧ S [1], S, P, T, U, V.

9e strophe. — 3 vers : 15, 11, 16.
3 rimes féminines.
T, V, T.

10e strophe. — 7 vers : 10, 4, 6, 8, 7, 6, 8.
Rimes entregroupées : f, f, m, f, m, m, m.
V, V, X, V, X, Y, Y.

11e strophe. — 9 vers : 10, 12, 14, 13, 16, 13, 9, 14, 10.
Rimes alternées : m, f, f, m, m, f, m, m, f.
z, a, a, b, b, c, b, b, c.

12e strophe. — 9 vers : 12, 12, 12, 9, 9, 15, 12, 8, 4.
Rimes entregroupées : f, f, m, m, m, m, f, f, m.
d, d, e, e, e, f, g, g, f.

13e strophe. — 6 vers : 13, 6, 14, 13, 6, 10.
Rimes alternées : f, m, f, m, m, f.
h, i, h, j, i, h.

La même démonstration pourrait être tentée sur d'autres morceaux des *Derniers vers*. On n'en trouverait point qui soit composé d'après une formule unique. Là comme ailleurs, Laforgue professe la plus absolue liberté.

Sa langue n'est pas moins libre, dans l'acception la plus large du mot. Elle saute avec une verve égale de la gravité philosophique à la rosserie de l'argot. Elle est tour à tour solennelle et populacière. C'est le style de la conversation enchâssé de tournures originales ou piqué de comparaisons

1. Le signe ∧ indique que la première rime est assonancée avec la seconde.

inattendues. Il n'hésitera pas à dire : Je t'y ferais des bracelets d'aveux [1], le vent galope ventre à terre [2], le cœur me piaffe de génie [3]. Il écrira : O femme, mammifère à chignon [4]. Étés idiots, octobres malades, hivers tant vieillots [5]. Soleil, soudard plaqué d'ordres et de crachats [6]. Il affectionne les images qui ne figurent pas dans notre répertoire français et pour cela il change ou renforce le sens des mots : *Ennuis kilométriques* [7], *la Mort mortelle* [8]. *Ah ! que la vie est quotidienne* [9]. Il fait passer directement en français des mots latins : Je vivotais altéré de *nihil* [10], leur incessant *vortex* de métamorphoses [11]. Puis tes sœurs. *Et nunc et semper. Amen.* Se taire [12] ? Il accumule les adverbes :

> Et que Jamais soit Tout, bien intrinsèquement
> Très hermétiquement, primordialement [13].

Il construit l'infinitif derrière la plupart des verbes comme derrière aller et courir, sans les séparer par aucune préposition [13]. Il badine :

> Si mon Air vous dit quelque chose,
> Vous auriez tort de vous gêner ;
> Je ne la fais pas à la pose ;
> Je suis la femme, on me connaît [14].

1. *Complainte des voix sur la figure bouddhique.*
2. *Complainte sur certains temps déplacés.*
3. *Complainte des débats mélancoliques et littéraires.*
4. *Complainte des voix sous la figure bouddhique.*
5. *Complainte de l'orgue de Barbarie.*
6. *Imitation de Notre-Dame la Lune : Un Mot au Soleil.*
7. *Poésies comp.*, V, 197.
8. *Préludes auto-biographiques.*
9. *Complainte sur certains ennuis.*
10. *Préludes auto-biographiques.*
11. *Idem.*
12. *Idem.*
13. *Poésies comp.*, 98, 144.
14. *Poésies comp. Des Fleurs de bonne volonté : Notre petite compagne.*

Il jure :

Les dieux s'en vont; plus que des hures;
Ah! ça devient tous les jours pis[1];

Il risque des calembours :

Je vais jouer un *Miserere*
Si *cosmiquement* désespéré
Qu'il faudra bien que Dieu me réponde[2]...

Soleil — crevant, encore un jour,
Vous avez tendu votre phare[3]...

Il s'amuse à imiter les gens de la rue. Il abrège ses mots :

Puissent mes feuilleteurs du quai
En rentrant se r'intoxiquer
De nos aveux, ô pur poète,
C'est la grâce que je me souhaite[4].

Il les accommode à la prononciation populaire :

— Bien sûr. C'est ce que je veux
Ah! Je suis-t-il malhûreux[5]

Il adopte le vocabulaire des tavernes ou du trottoir, ainsi que le prouvent certaines trivialités des *Soirs de carnaval*[6]. Sa plus grande originalité réside dans la confection des néologismes. Il y est hors de pair et ses procédés sont à vrai dire ébouriffants. Il dérive des verbes en *er* : *auber*, *bigarrant*, *condimenter*, *elixirer*, *féliner*, *ubiquiter*, *virguler*[7], en *iser* : ascétiser, hallaliser[8] et des adjectifs : hosannahles, obéliscal, sangsuelles, voluptial[9]. Il emprunte des mots au latin : albe,

1. *Poésies. Comp.: l'Imitation de Notre-Dame la Lune : Encore un livre.*
2. *Complainte de l'organiste de Notre-Dame de Nice.*
3. *Poésies comp. Complainte du roi de Thulé.*
4. *A Paul Bourget.*
5. *Autre complainte de l'orgue de Barbarie.*
6. Cf. aussi *Poésies comp.*, 114, 145, 33.
7. *Poésies comp.*, 88, 15, 58, 10, 18, 90, 2.
8. *Poésies comp.*, 211, 34.
9. *Poésies comp.*, 162, 20, 128.

errabunde, latence, manuterge[1], ou il les modèle d'après lui : tumultuer[2]. Il relie le français au latin : vortex-nombril, tout-Ihil[3]. Il fabrique des vocables de toutes pièces, soit à l'aide de particules : engrappé, s'engrandeuiller[4], soit par juxtaposition : histoire-corbillard, ivraie-art[5], soit par procédé de formation pseudo-savante : anomaliflore, se crucifiger, hymniclame, omniversel, ómbilliforme, lunologue[6], soit enfin par association de pure fantaisie : c'était un très au vent d'octobre paysage, dans les soirs Feu d'artificeront envers vous mes sens encensoirs, s'in-pan-filtrer, Éternullité[7].

Esthétique, métrique ou style n'ont donc pour Laforgue qu'un principe : la liberté ; l'art est l'expression libre d'une manière d'être éphémère de l'individu. Le vers est un agrégat de sonorités diverses groupées selon l'impression du moment.

Le langage, c'est le cri instinctif, la traduction spontanée de l'idée ou de la sensation. Aussi dédaigneux des règles fixes que la conversation, il est aussi souple, aussi varié qu'elle. Une telle conception pouvait-elle aboutir à des chefs-d'œuvre ? Il est difficile de se prononcer. Laforgue est mort trop jeune pour avoir donné toute sa mesure. Il semble bien pourtant que son art ait comporté une limite de perfection et que le poète ait manqué de temps et de patience pour l'atteindre. Ses poèmes sont plus souvent des ébauches que des pièces achevées et l'anarchie poétique dont il s'était constitué à la fois le théoricien et l'acteur n'est pas sans lui

1. *Poésies comp.*, 3, 143, 208.
2. *Poésies comp.*, 170.
3. *Poésies comp.*, 217.
4. *Poésies comp.*, 18, 129.
5. *Poésies comp*, 134, 147.
6. *Poésies comp.*, 219, 15, 101, 144, 171.
7. *Poésies comp.*, 37, 64, 130, 8. Cf. encore sur tous ces points : *Revue moderniste*, 30 septembre 1885 et *Histoire de la littérature française* de Petit de Juleville, t. VIII. — Brunot, *la Langue française de 1815 à nos jours*.

avoir laissé de regrets : « Je ne serai jamais un compositeur, écrivait-il, mes eaux-fortes ne sont que cochonnées et mes vers demeurent plats, et je n'ai pas le temps surtout... Et pourtant si je savais le métier — et la patience — je ferais de la sculpture polychrome qui révolutionnerait, de la musique qui serait le dernier mot du ravissement dans l'Imprévu Infini, des vers philosophiques à Bible définitive [1]. » N'est-ce pas explicitement reconnaître que si l'instinct quotidien fournit au compositeur sa matière, le métier seul fait l'artiste ?

9. Francis Vielé-Griffin. — C'est ce qu'a bien compris Francis Vielé-Griffin. Sans adopter les théories extrêmes de Kahn, mais sans rejeter non plus l'art instinctif qui, d'après Laforgue, constitue le principe essentiel de l'inspiration symbolique, Vielé-Griffin accorde à la forme une importance méritée. Son œuvre moins spontanée que celle de Laforgue est aussi travaillée que celle de Kahn, ce qui ne l'empêche pas d'être beaucoup plus claire.

Le symbolisme de Vielé-Griffin procède d'une triple réfutation du classicisme, du Parnasse et du naturalisme. Au classicisme il reproche de poser le beau en modèle immuable et préformé, d'interpréter ses lois en axiomes définis. Or, « les lois du Beau ne peuvent s'établir qu'*a posteriori* et par là semblent usurper le nom de lois pour mériter celui de formules : au lieu de « lois du Beau » il faudrait dire « formules » pour donner une illusion approximative du Beau conventionnel [2] ». Vielé-Griffin n'accepte pas la prosodie intangible, conséquence nécessaire d'une esthétique à principe fixe. Son instinct d'artiste se révolte aussi bien contre la tyrannie d'un pareil idéal que contre l'étroite servitude d'une forme mono-

1 *Inédits de Laforgue. Entretiens politiques et littéraires*, p. 5.
2. *Réflexions sur l'art des vers. Entretiens politiques et littéraires*, 1892, t. IV, p. 215.

tone et glacée. « Outre l'absurdité de la classification arbitraire des rimes en masculines et féminines, il n'est pas possible à toutes les consciences de continuer à hacher la langue en lanières duodécasyllabiques avec un calembour en grelot, ce jeu simplement se faisant insupportable[1]. » Ces griefs s'aggravent encore à l'adresse du Parnasse. La théorie de l'art pour l'art est contraire à la vérité philosophique. Le Beau n'est qu'une forme du vrai et du juste. L'art par quoi il se réalise ne peut exclure de son domaine ce qui en est la raison. « De même que tout être a son but en soi-même et que le devoir de tout être est de persister dans son être même, l'art comme condition d'existence progressive, doit-il avoir son but en soi ? Or l'art n'est pas une entité même morale, l'art est une fonction naturelle dont le but ne saurait être en elle-même pas plus que la mastication ou la déglutition ne peuvent se concevoir comme ayant leur finalité en elles. L'art est ainsi une fonction naturelle de l'homme, la forme suprême de la prière universelle dont la forme rudimentaire naît aux confins indécis de la vie inconsciente pour exceller à la limite extrême de l'extase géniale et l'œuvre d'art, c'est cette prière perpétuée de par l'ex-voto vivant que quelque âme très haute dédia à la Beauté. Nous dirons donc : la formule l'art pour l'art s'anihile ou se meut en cette autre, l'art pour la Beauté. Mais la Beauté suprême est toute la perfection ; et si l'artiste spécialise suivant son don son œuvre de glorification vers l'idéal Beau, il ne déchoit ni ne déroge à son devoir, mais y persiste à considérer et à proclamer selon ses forces l'idéal juste et l'idéal vrai... l'artiste par le seul fait qu'il professe le culte de la Beauté proclame la justice de la vérité[2]. » L'œuvre d'art est une prière réalisée, c'est l'ex-voto d'un panthéisme idéaliste auquel le christianisme

1. *Réflexions sur l'art des vers*, p. 217.
2. *Entretien sur le mouvement poétique. Entretiens politiques et littéraires*, 1893, t. VI, p. 241.

n'est pas étranger : « Le plus grand poète, c'est la Foi[1]. » Prie, conseille Vielé-Griffin.

Car tu sauras des rêves vastes
Si tu sais l'unique loi :
Il n'est pas de nuit sous les astres
Et toute l'ombre est en toi[2].

La forme marmoréenne du Parnasse est une erreur qui achemine l'art à la mort. Elle purge le vers de toute émotion ; elle fait de la poésie une virtuosité lexicographique dont le charme n'est guère accessible qu'aux curieux ou aux érudits.

Le naturalisme achève l'œuvre néfaste du Parnasse. Il conduit aux conceptions désespérantes du pessimisme et à la cacographie du journalisme hâtif :

Le pessimisme cher, comme un crêpe, enveloppe
L'existence de son ombre désespérante ;
La prose rampe au ras du sol flairant l'immonde
Étalant au dégoût les vices pathétiques.

Le classicisme, c'est la débilité, le Parnasse, l'anémie, le naturalisme, la Mort. Vielé-Griffin proteste contre les uns et les autres. A cette vanité néfaste du fond et de la forme il oppose la religion de l'optimisme : « Ce qui caractérise le symbolisme, écrit-il, c'est la passion du mouvement au geste infini, de la Vie même, joyeuse ou triste, belle de toute la multiplicité de ses métamorphoses, passion agile et protéenne, qui se confond avec les heures du jour et de la nuit, perpétuellement renouvelée, intarissable et diverse comme l'onde et le feu, riche du lyrisme éternel, prodigue comme la terre puissante, profonde et voluptueuse comme le Mystère[3]. » La

1. *Le Plus grand poète. Entretiens politiques et littéraires*, 1890, t. I, p. 277.
2. *Fleurs du chemin X*.
3. *Mercure de France*, octobre 1895.

Vie, tel doit être le culte du poète. S'il a « conduit quelques symbolistes vers les solutions extrêmes de l'anarchie et du socialisme [1] », il a fait des poètes des modernistes qui vivent avec joie l'existence et qui la chante en vers ardents et multiformes : « Les symbolistes ont restauré le haut temple des primes dédicaces d'où l'imbécillité parnassienne s'était égarée vers un culte fétichiste de la forme... [2]. A la forme fixe, ils ont opposé la forme mobile, à l'attitude le geste, à la statique le mouvement, à la mort... la Vie [3]. »

De quelle façon le poète va-t-il exprimer sa passion de la vie ? A l'exemple des réalistes se confinera-t-il dans la peinture du mal physique ? Non. Il parlera de celui par qui l'humanité vit, de ce par quoi elle manifeste sa vie. Il parlera de l'Amour, il parlera de Dieu, il parlera de lui. « Nous ne percevons, il est vrai, que de façon bien imparfaite les monstrueuses souffrances encloses en ces deux mots : la soif d'éternité, le besoin d'infini; ces expressions ne nous disent plus grand'chose... C'est ici que le poète intervient à propos ; crispé dans sa veille atroce, il lutte, se pâme, se redresse, maudit, adore, hurle, s'affale résigné et devant ce spectacle un frisson (le premier) de la terreur inconnue de jadis étreint le moderne élyséen [4]. » Le drame de cette individualité est proprement l'objet du symbole. Qu'elle soit émue d'inquiétude philosophique ou fortement assaillie par le flot des phénomènes extérieurs la conscience du poète est le fond même de la poésie : « La doctrine égoïste qui fait du moi seul existant le créateur sensitif de l'univers — doctrine que nous accepterons (et de grand cœur, ma foi !) sans discussion — est illogique si elle n'assigne à son art l'unique œuvre de traduire ce moi, synthèse inconsciente, en symboles qui expriment ce moi dans son harmonieuse conscience. La poésie

1. *Mercure de France*, octobre 1897.
2. *Le Plus grand poète*.
3. *La Désespérance du Parnasse. Mercure de France*, mars 1899.
4. *Méprise. Entretiens politiques et littéraires*, 1890, t. I, p. 233.

(du rêve ou du vers) serait donc la haute conscience du moi ; le symbolisme serait précisément l'expression de cette poésie, et le travail du poète demeurerait d'auto-psychologie intuitive[1]. » Et Vielé-Griffin condense sa conclusion dans cette définition lapidaire : « La poésie est l'expression de l'individualité même d'un individu[2]. »Or, cette individualité n'a pas des caractères immédiatement sensibles. Elle se traduit par une évolution lente et ne livre ses traits originaux que par une série d'épreuves successives, autrement dit, le poète ne peut la dégager qu'après diverses expériences. De même que Laforgue se révélait au jour le jour et selon les hasards de la vie quotidienne, de même la muse de Vielé-Griffin papillonne autour des sujets les plus variés. Voici d'abord la poésie primesautière, fraîche et gaie, les descriptions délicates et souvent jolies de *Ceuille d'Avril* et des *Cygnes*. A ces chants finement évocateurs succède l'allégresse capricieuse de *Joies*, les chansons anciennes, les rondes enfantines, les refrains traditionnels qui font de ce recueil le pendant psychologique des *Complaintes*. Puis viennent dans un lyrisme plus épanoui les poèmes « dédiés au printemps de Touraine », ces morceaux de *Clarté de vie* aux images colorées, mais gracieuses où l'amour de la nature ajoute encore au charme de la description. Ce sont aussi les analyses psychologiques et les méditations métaphysiques des *Cygnes*, *Nouveaux poèmes*. C'est enfin l'aveu qu'il ne faut se cantonner en poésie dans aucun genre spécial. Les poèmes rustiques, *la Moisson*, *la Fenaison*, *la Vendange*, les élans lyriques sur la nature et les hommes, servent autant que les légendes, *l'Ours et l'Abbesse*, *Saint-Martinien*, *la Chevauchée d'Yeldis*, la simplicité de l'enfant ou la réflexion du philosophe à dévoiler le mystère qui sommeille au cœur du poète

1. *Qu'est-ce que c'est ? Entretiens politiques et littéraires*, 1891, t. II, p. 65.
2. *Réflexions sur l'art des vers*, p. 217.

Le poète porte en lui la vie ; son âme en est la source ; elle crée tout.

> Debout, appuyé d'une main
> A quelques pierres des temps anciens,
> Je sentais cette vie en moi
> Et que je créais tout cela
> — La ville, le lac, les faîtes blancs —
> Du grand regard de mes vingt ans [1].

Il ne faut pas l'emprisonner dans un rêve aimé, ou l'arrêter au poème qui paraîtrait exprimer le meilleur de soi. Il faut la laisser vibrer en toute liberté sous les effluves de l'aujourd'hui et du demain, puis fidèlement enregistrer ses plus hautes et ses plus humbles émotions :

> Car tu diras le chant des fastes
> Si tu dis ton intime émoi :
> Il n'est pas de fatals désastres
> Toute la défaite est en toi [2].

Tout confesser de soi, au jour le jour, et selon le caprice de la muse, tel est donc pour Vielé-Griffin le devoir suprême du poète. C'est la théorie même de Laforgue. Autant dire qu'en ce qui concerne le fond même du poème, il n'y a pas de règles et que l'inspiration est libre.

La forme ne l'est pas moins. A des sentiments ou des sensations individualistes ne peut correspondre qu'une expression personnelle, essentiellement variable pour être essentiellement adéquate à l'idée qu'elle doit revêtir.

Le vers est libre, déclare fièrement Vielé-Griffin au début de son recueil *Joies* en 1889. Par là, il ne faut entendre ni que le vers peut avoir une longueur démesurée, ni que le poète est libre d'appeler vers toute sorte de période. En ce qui concerne la première interprétation, Vielé-Griffin n'a

1. *Les Cygnes : le Fossoyeur.*
2. *Fleurs du chemin X.*

aucune sympathie pour ces mètres multiples dont la tradition n'a pas sanctionné l'usage. « Je doute, écrit-il, qu'un vers aussi long (il s'agit du vers de 20 à 30 pieds) ne puisse se décomposer et alors, il n'y a pas lieu, à mon sens, à cette disposition typographique : puis la sonorité du duodécasyllabe est telle que je croirai bon quant à moi ramener par un travail de synthèse les syllabes surnuméraires et condenser le vers au cas improbable d'indivisibilité [1]. » Pour plus de précision, il cite son propre exemple : « Nous ferons remarquer que personnellement, nous ne dépassâmes jamais (question d'oreille et de goût) l'ample mètre du vieil alexandrin que nous pratiquâmes avec toutes ses coupes ; qu'en complicité avec La Fontaine et maints autres, nous n'éprouvâmes pas le besoin d'amplifier chacune de nos respirations jusqu'à cette limite extrême ; que selon toute la sincérité dont nous sommes forts, nous ponctuâmes typographiquement nos périodes et usâmes de la rime, de l'assonance et de l'allitération selon le goût qui nous fit poète et dont reste seul juge l'impartial lecteur [2]. » Ainsi l'alexandrin lui paraît fort convenable à traduire les impressions du poète. Il ne suffit que « d'en rejeter les gentilles difficultés vaincues, le bon vieux rythme numérique et carré, le jeu puéril des césures, l'or un peu fané des rimes masculines et féminines, la cheville artiste, etc... » Vielé-Griffin ne croit pas que le vers soit numérique et « qu'aucune langue humaine à aucune époque historique ait pu s'harmoniser pour ses poètes selon une prosodie arithmétique [3] ». A son sens, le vers est rythmique. Sa mesure dépend non de règles extérieures plus ou moins scientifiques ou conventionnelles, mais de la chanson même qui se développe dans le cerveau du poète : « Nous œuvrons le rythme libre toujours renouvelé que dicte l'idée émo-

1. *Entretiens politiques et littéraires*, 1er mars 1890.
2. *Deux mots. Entretiens politiques et littéraires*, 1891, t. II, p. 215.
3. *Causerie sur le vers libre et la tradition. Ermitage*, août 1899.

tive[1]. » Ce principe nouveau de prosodie permet à Vielé-Griffin de réfuter la deuxième interprétation de sa formule : le vers est libre. « Nous voudrions répéter que ce mot vers libre caractérise un état d'âme, en ce sens que la liberté (désormais acquise à qui en peut user) de jouer à sa guise du clavier de notre langue semble plutôt une conquête morale qu'une simplification prosodique. De la sorte, l'alexandrin, dont nous usons du reste à notre gré, est désormais un vers aussi libre qu'un autre. S'il est question par contre de pratiques prosodiques, nous assumerions de faire observer aux censeurs trop pressés que le *vers n'est jamais libre* et se distingue par là de la prose *soluta oratio* puisqu'il n'y a vers qu'à cette condition rigoureuse et précise : que les mots du poète, disposés dans un ordre rythmique et typographique voulu, ne soient plus libres d'en changer[2]. » Vers libre signifie donc exactement ceci : « Nulle forme fixe n'est plus considérée comme le monde nécessaire à l'expression de toute pensée poétique. Désormais, comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être[3]. »

Le principe du vers libre ainsi déterminé, Vielé-Griffin délivre à son tour la strophe des règles trop tyranniques : « Nous composons une strophe au mieux de notre talent et la transcrivons typographiquement en alinéas complémentaires, chacun, de notre pensée qui se trouve ainsi analysée pour l'œil et pour l'oreille[4]. » Cette loi, que le poète avoue n'avoir enfreint que dans des cas raisonnés et très rares, demande explication. Vielé-Griffin l'a donnée à l'occasion d'un interview didactique avec assez de netteté dans le choix des exemples. « La strophe, y dit-il, n'est autre que

1. *Entretien sur le mouvement poétique. Entretiens politiques et littéraires*, 1893, t. VI, p. 241.
2. *Causerie sur le vers libre et la tradition.*
3. *Entretiens politiques et littéraires*, 1892, t. IV, p. 217.
4. *Causerie sur le vers libre et la tradition.*

la période : une idée formulée avec ses compléments et qualités, de temps, de lieu, etc., dans la mesure qu'indique le tact intuitif qui est précisément le don poétique.

» La strophe se compose de vers, alinéas perpétuels.

» Le vers s'adresse à l'intellect d'une part et à l'oreille de l'autre. Considéré sous ces deux objectifs :

1° Il existe instinctivement une répulsion pour l'enjambement. Une époque l'a si bien éprouvé que le cuistre Boileau l'a pu formuler avec l'approbation et selon les œuvres de ses grands contemporains. Or le romantisme, dans sa dislocation passionnée du vieux moule classique, a brutalement pratiqué l'enjambement, et la joie iconoclastique fut telle qu'on oublia pour ce leurre de liberté, qui est la négation même du vers, cette autre réforme accomplie de nos jours et qui mobilise la césure jusque-là hypocritement respectée par les plus farouches : mais prenons un exemple de période en prose.

» — En prose !

» — Oui, ma démonstration y gagnera en clarté (Cette période de Fléchier).

Mais rien n'était si formidable
Que de voir toute l'Allemagne,
Ce grand et vaste corps,
Composé de tant de peuples
Et de nations différentes,
Déployer tous ses étendards
Et marcher vers nos frontières
Pour nous accabler par la force,
Après nous avoir effrayé par la multitude.

» — Je perçois, concluai-je, à chaque complément de l'idée vous allez à la ligne ?

» — Parfaitement ; voilà une première raison pour cet étagement, mystérieux pour beaucoup, de petites lignes inégales. Maintenant un exemple de vers :

O toi
Haine, amour, double joie,

Que rêves-tu,
Assise ainsi vêtue
De pâle soie
Pour que mon cœur s'émeuve
En l'ombre qui l'entoure
De terreur folle et neuve
A notre amour ?

» Ces vers, dont nous n'avons pas à discuter la valeur intrinsèque, puisque je les improvise pour éclaircir d'un exemple la technique que vous voulez bien examiner avec moi, sont typographiquement l'analyse logique de la période, qui en fait une strophe divisée en deux demi-strophes bien apparentes par le sens complet que constituent déjà les cinq premiers vers et que souligne le changement de rimes.

» 2° Ceci nous amène à considérer le vers selon son autre objectif : l'oreille.

» Ici la théorie n'a pas à intervenir. Le poète est maître chez lui. Quelques remarques seulement. Le rôle de la rime est, à mon sens, autrement essentiel que pour les Parnassiens et la basse séquelle de leurs plagiaires. La rime est l'instrument de précision du tact : voyez Verlaine, voyez souvent Hugo, voyez les morceaux réussis des moindres poètes dignes de ce nom.

» L'allitération à l'analyse apparaît ainsi double : celle de voyelles et celle de consonnes ; la dernière est plus perceptible à l'oreille inhabile et partant la moins délicate ; par exemple dans Bossuet cette allitération en P : « *P*armi les- « quels à peine peut-on les placer tant la mort est prompte à « remplir les places. » L'allitération a toujours existé chez les bons poètes :

MignOnne, allons vOir si la rOse

est allitéré sur les différentes valeurs de l'O [1]. »

1. *Entretiens politiques et littéraires*, 1891, t. II, p. 156.

A ces remarques, il convient d'ajouter quelques considérations sur l'importance des syllabes muettes. Beaucoup de symbolistes avaient traité ces syllabes comme des syllabes quelconques sans aucune importance. Certains même avaient jugé si inutile la présence des *e* muets qu'ils n'avaient pas hésité à n'en tenir aucun compte et à leur substituer des apostrophes. Rendu à un sentiment plus exact des tonalités musicales de notre langue, Vielé-Griffin redonne à l'*e* muet toute sa valeur : « Le supprimer, écrit-il, c'est l'excuse d'une émotion nerveuse de récitant inexpérimenté, de vieux soldat, de cocher ou d'anglais et d'allemands, mais il ne faut pas qu'on généralise ces cas d'exceptions parce que l'*e* muet est la base musicale de la langue française [1]. » C'est beaucoup accorder « au magique secret de l'*e* muet [2] », mais Vielé-Griffin n'en persiste pas moins à déclarer que le « jeu des *e* muets l'a toujours frappé comme étant la suprême subtilité d'une langue accomplie et divinement musicale, dont la brutale abrogation des muettes ferait, pour employer une expression de M. de Régnier, *quelque chose de moins qu'un patois britannique* [2] ».

Cette liberté, qui pour Vielé-Griffin domine l'inspiration et le rythme, n'exclut donc point une certaine méthode prosodique. Elle ne légitime pas non plus les innovations lexicographiques. L'œuvre du poète n'est pas d'inventer une langue nouvelle, mais de ramener l'ancienne à la pureté étymologique.

Sauf ces restrictions qui sont moins des entraves à l'indépendance du poète que des procédés capables de faciliter l'expression de sa fantaisie, Vielé-Griffin proclame enfin lui aussi l'avènement « de l'anarchie littéraire [3] » qui a permis au poète de faire des vers personnels, c'est-à-dire d'être com-

1. *Objections raisonnées. Entretiens politiques et littéraires*, 1891, t. III, p. 18.
2. *Réflexions sur l'art des vers*, p. 218.
3. *Entretiens politiques et littéraires*, 1892, t. IV, p. 217.

plètement soi, en croyant imperturbablement à l'Idéal,

Dans l'orgueilleux dédain des mépris et des gloires [1].

10. Édouard Dujardin. — Après Kahn, théoricien original du verslibrisme, après Laforgue, praticien instinctif de l'anarchie littéraire, à côté de Vielé-Griffin qui sait avec mesure allier le tempérament dogmatique de l'un à la spontanéité rythmique de l'autre, bien des poètes ont, dans leur jeunesse au moins, tenté d'illustrer le verslibrisme. Non qu'ils aient adopté la thèse de Kahn, ni suivi pas à pas l'exemple de Laforgue ou de Vielé-Griffin, mais ils ont selon leur personnalité sacrifié à l'esprit d'individualisme, principe essentiel du verslibrisme. Indépendants, ils ont essayé de se réaliser avec plus ou moins d'originalité, en dehors de toute école et de toutes règles définies.

C'est le cas d'Édouard Dujardin, d'abord épris de questions linguistiques, qui, par dégoût de l'artificiel, se libère avec *la Comédie des amours* des entraves que la mode du jour avait imposées à sa Muse : « L'auteur, déclare-t-il dans la préface de cet ouvrage, se défend de rien avoir voulu bouleverser. Une grande répugnance pour l'impassibilité marmoréenne des poètes du Parnasse, une haine croissante de ce que les littérateurs appellent le décor, l'avaient conduit à la recherche d'une poésie purement sentimentale ; c'est semblablement que son dégoût de la perfection factice, où les derniers poètes parnassiens ont amené le vers, lui a fait rêver à lui et à quelques autres jeunes gens une forme primesautière, libre de règles comme de canons, toute d'instinct et qui fût la simple expression des émotions qu'ils auraient à conter... Et un beau soir il a essayé une sorte de vers libre qu'il soumet au seul juge ès arts reconnu : le public. L'auteur a débuté il y a quelques années en publiant plusieurs livres de prose pleins de recherches lexicologiques et gram-

1. *Un Poème à la mer.*

maticales, et fort compliqués ; à son dernier poème en prose il mêlait encore des vers dont l'obscurité pèse lourd à sa conscience. Aujourd'hui, la trentaine arrivant, il estime qu'une toute petite émotion, le moindre cri de passion humaine, pour peu que cela sorte en une expression précise et claire, c'est de l'art à meilleur titre que les échafaudages merveilleux où d'ailleurs qui que ce soit de seulement intelligent peut paraître exceller. Mallarmé, c'est le génie exceptionnel, affiné jusqu'aux plus inaccessibles délicatesses que nous vénérons d'une respectueuse admiration ; mais l'éternelle poésie humaine. n'est-ce pas Laforgue, Verlaine, Musset ? » Le rythme personnel en accord direct avec l'impression du moment, voilà pour Édouard Dujardin le secret de la vraie poésie : s'exprimer selon l'heure dans une forme assez souple pour emprisonner les sensations les plus ténues, telle est l'unique loi de poésie.

11. Adolphe Retté. — C'est aussi l'absolue conviction d'Adolphe Retté. Farouchement épris de liberté, dans la vie comme dans le rêve, ce poète au temps des enthousiasmes juvéniles se rebellait contre tous les jougs. Comme mesure de sécurité littéraire il conseille en conséquence à tous ceux qui veulent conserver leur originalité de fuir les écoles poétiques quelles qu'elles soient : « Garde-toi, dit-il au jeune poète, de l'école romane où l'on apprend à tisser des tapisseries avec de vieilles laines et des ors ternis, où l'on t'imposerait le respect des mythologies défraîchies, où tu deviendrais un néo-grec douteux et un graeculus véritable. » — Garde-toi de l'école traditionnelle : « On y défend la tradition, on y replante sur leur soc des statues avariées, effondrées. » Garde-toi des catholiques : « Tu les repousseras lors même qu'ils mettraient du génie à exalter le dogme et l'ivresse mystique, car tu n'a pas besoin de dogme et ton mysticisme tu le trouveras en toi, sans le secours des images et des bréviaires. » Garde-toi enfin des symbolistes : « Ames chantour-

nées, ils s'efforcent d'accumuler des voiles précieusement brodés autour d'un vide qu'ils baptisent Isis [1]. » L'individu poète, délivré des influences et des règles, ne doit obéir qu'à sa fantaisie : Il rendra son émotion lyrique non par des mètres à quantité fixe, mais par le rythme, le seul guide pour le poète, et par rythme il ne s'agit pas d'un rythme appris, mais d'un rythme personnel que le poète doit trouver en lui-même. Il obtiendra son maximum d'intensité dans des strophes comprenant un nombre variable de vers, ceux-ci étant formés d'un nombre variable de syllabes [2]. Il n'y a pas d'autre technique de la strophe, seule unité rationnelle et du vers libre, unique instrument « qui permette d'établir, hormis toute entrave, un rapport exact entre la personnalité du poète et ses rapports d'expression » [3]. Ces remarques faites, tout l'art poétique se résume en ceci : « Va d'un cœur simple vers la nature. Interroge les arbres, les eaux, les monts et les champs. Entre en communion avec les éléments. Attends humblement que les essences et les apparences se déversent en toi. Puis, quand ton âme devenue trop étroite pour contenir l'univers, débordera comme une coupe trop pleine, règle l'essor de ta pensée selon l'expérience que tu as acquise en étudiant le mouvement des feuillages, le cours des ondes et les caprices de la brise. »

12. Henri de Régnier. — La fin naturelle d'une pareille esthétique est l'éclectisme. Le poète porte en lui la source de toute poésie. Il lui suffit de suivre le cinématographe que déroulent devant le regard intérieur le monde ou l'âme. S'il traduit ses impressions, il est libre d'adopter la forme d'art qui lui semble sur l'heure en connexion directe avec elles. Mais élevé la plupart du temps à l'école de l'antiquité,

1. *Préface d'Archipel en fleurs*, passim.
2. *Préface d'Archipel en fleurs*, passim.
3. *Le Symbolisme*, p. 261.
4. *Le Symbolisme*, p. 265.

le poète peut quelquefois trouver, dans la tradition, des formes adéquates à sa pensée. Au fond du plus grand révolutionnaire, il y a toujours, par éducation du moins, un classique. C'est pourquoi, par un retour logique, les adeptes de la liberté intégrale en art sont amenés à profiter des progrès réalisés par leurs aînés et à fondre dans un mélange harmonieux le symbolisme et le classicisme. C'est la thèse défendue et mise en œuvre par Henri de Régnier. Après avoir proclamé « qu'il adore l'indépendance en art surtout »[1], le poète essaie de « recréer le passé, d'éterniser en lui et hors de lui des minutes fugitives »[2]. Pour cela, il épuise avec des réminiscences de toutes les écoles la sensualité intellectuelle et la préciosité qui sont les penchants distinctifs de sa muse. Il pique des détails, il accroche des manies, tantôt dans le goût abstrait de Mallarmé[3], tantôt selon le geste indolent de Verlaine, tantôt enfin avec un art si divers qu'il devient presque impossible de préciser exactement sa manière personnelle. On ne la définit pas. Elle rappelle Vigny, Musset, Heredia et Rostand. On dirait d'un de ces extraits que lance la mode et qui n'est pourtant qu'un mélange heureux de parfums fondamentaux. Régnier construit son vers selon sa fantaisie. Le vers lui paraît avant tout la modulation musicale d'une voix. Il est fait pour être entendu plus que pour être lu. Tous chez lui sont soutenus par une harmonie subtile mais réelle et presque toujours perceptible. Le nombre des mètres importe peu. L'essentiel est que le rythme soit beau[4]. C'est pourquoi les mètres les plus dissemblables voisinent chez Henri de Régnier en parfaite confraternité : ici des alexandrins réguliers[5], presque parnassiens[6], là des

1. J. Huret, *op. cit.*, p. 93.
2. *Les Lendemains, Dédidaces.*
3. *Les Lendemains.*
4. J. Huret, *op. cit.*, p. 94.
5. *Poèmes anciens et romanesques : Motifs de légende et de mélancolie.*
6. *Médailles d'argile : Cité des Eaux.*

vers libérés [1], ailleurs des vers libres très sagement écrits [2]. La rime ne l'y embarrasse nulle part ; elle ne commande pas son vers. Quand elle se fait trop rétive, il l'a remplace par l'assonance [3] ; en aucun cas, il ne court l'aventure après elle. La strophe, à son idée, n'est qu'un « vers prolongé, l'écho multiplié d'une image, d'une idée, d'un sentiment qui se répercutent, se varient à travers les modifications des vers pour s'y recomposer » [4]. L'émotion exprimée en détermine la durée. Reste la question de la langue. Là-dessus Henri de Régnier s'avoue traditionnaliste. Toutefois le vocabulaire que nous ont légué nos ancêtres est parfois insuffisant pour exprimer les états de conscience nouvellement étudiés. En pareil occurrence Régnier n'hésite pas à remédier à l'insuffisance de notre lexicologie par de prudentes audaces : « Je crois, disait-il au début de sa carrière, que la langue telle qu'elle est, est bonne. Pour ma part, je m'attache à n'employer dans mes vers que des mots qui sont dans le petit Larousse. Seulement j'ai le souci de les restaurer dans leur signification vraie et je crois qu'il est possible avec de l'art d'en retirer des effets suffisants de couleur, d'harmonie et d'émotion. » Les néologismes, s'il en risque, viendront plus tard ; mais il ne s'aventurera dans cette voie qu'avec circonspection. Il s'est donné pour tâche « d'académiser » le symbolisme. Il y a réussi à force d'art, de tact et d'habileté. Il apparaît le plus tolérable des novateurs et par là il sert de trait d'union entre les représentants du symbolisme intégral et les néo-classiques.

1. *La Vigile des grèves*.
2. *Aréthuse : l'Homme et la Sirène*.
3. *Poèmes anciens et romanesques : la Vigile des grèves*.
4. J. Huret, *op. cit.*, p. 94.

III

LES NÉO-CLASSIQUES

I. — L'ÉCOLE ROMANE : 1. Ernest Raynaud, Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède.

II. — LES INDÉPENDANTS : 2. Ferdinand Hérold, 3. Pierre Quillard, 4. Laurent Tailhade.

Ces derniers se divisent en deux groupes : D'un côté ceux qui ont suivi la norme de Moréas, discrètes constellations de la pléiade romane, de l'autre ceux qui, préférant garder leur indépendance, se sont mis à courir les petits sentiers du classicisme.

I. — L'École romane

1. Ernest Raynaud. — Le plus fécond parmi les premiers est Ernest Raynaud. A l'exemple du chef de l'école romane, dont il est resté le disciple, Ernest Raynaud a vu sa muse évoluer du décadisme au romanisme. D'abord partisan convaincu des nouvelles doctrines, il a défendu dans le journal *le Décadent* l'esthétique dont Anatole Baju vulgarisait les principes. Au début, pour lui, la littérature dénommée décadente est surtout une littérature vraie et consciente : « Cette préoccupation de faire vrai consciemment qui est la caractéristique des écrivains décadistes les a détournés de l'étude du monde objectif dont l'essence et les modes leur

échappent pour les confiner dans l'étude exclusive du monde subjectif que, seul, ils peuvent avoir la prétention de connaître. » Aussi leur méthode a-t-elle avec raison différé de celle des naturalistes. « A la notation vague et cursive des accidents extérieurs, ils ont fait succéder l'étude sérieuse des phénomènes internes. Pour eux le monde n'est qu'un mode d'interprétation de l'intelligence, de la sensibilité, qu'une projection si l'on veut de la personnalité et rien autre. Alors que les naturalistes pour créer un personnage, examinent la stature d'un individu, tire son caractère de ses gestes, de ses inflexions de voix, de ses protubérances frontales et obtiennent l'unité en faisant apparaître cet individu toujours avec les mêmes gestes, les décadents, au contraire, une fois ce caractère reconnu et posé, en suivent le rythme directeur dans toutes ses conséquences logiques. Ils dégagent les passions de leurs caractères accidentels, des faits-divers épisodiques et les restituent à l'état de types, ce qui est une façon de symbolisme. »

Cette théorie décadente qui est plutôt une théorie classique puisqu'elle résume la technique où Corneille, Racine et Molière ont rencontré l'immortalité, a permis à la jeune école, déclare Raynaud, « d'acquérir au conscient une bonne somme d'inconscient. Les décadents ont en effet résolument entrepris la conquête du moi ; ils ont défriché des terrains nouveaux, ont projeté une vive lumière dans les arcanes de l'Être, ont éclairé des dessous jusque-là inexplorés »[1]. Comment y sont-ils parvenus? En refaisant leur éducation psychologique, en répudiant l'emploi facile du lieu commun, en créant à leur usage une langue spéciale, plus expressive, plus adéquate à leurs conceptions, enfin en introduisant dans la métrique des réformes indispensables : « Les décadents pensent qu'il est préférable de faire soi-même son éducation, et pour cela de recréer le monde en soi et de revivre les

1. *Un Point de doctrine. Le Décadent*, 15 février 1889.

lentes évolutions de l'humanité. Ils répudient les méthodes usuelles comme manquant de sanction et ils ont introduit l'expérimentation dans le domaine de l'intelligence. Chez eux ce n'est plus la pensée qui se moule sur les mots ; ce sont les mots qui se moulent sur la pensée. Ils cherchent surtout à s'affranchir de ce tas de locutions usées qui forment le fond des cacographies actuelles, comme *essuyer une défaite, encourir une disgrâce, dévorer sa honte, beau comme un astre, tendre comme la rosée*... Non que ces expressions soient mauvaises en soi et inserviables, mais parce que le plus souvent ceux qui les emploient n'ont pas revécu l'idée ou la sensation qu'elles impliquent et qu'ils s'en servent au petit bonheur, simplement parce qu'elles leur viennent sous la main et ils s'en servent sans justesse et sans l'exacte notion des nuances... Non, en vérité, on n'aura jamais assez de mépris pour ces écrivains qui chaussent les bottes des autres et qui, ne sachant comment excuser l'impuissance de leur esprit et l'indolence de leur cerveau, se donnent pour prétexte qu'il est bon de parler comme tout le monde. Ce que je viens de dire des expressions, entendez-le des idées, de ces épouvantables lieux communs, véritables tissus d'erreurs que les enfants sucent avec le lait de leur nourrice, qu'ils retrouvent dans les auteurs du collège et qui faussent les esprits de plusieurs générations jusqu'à ce qu'un homme de génie Jean Huss, Galilée, Newton, Descartes viennent en démontrer l'inanité pour la gloire et le profit de tous [1]. » Après avoir ainsi fait le procès de la littérature incolore, Ernest Raynaud prononce contre la rime exaltée par le Parnasse un réquisitoire opportun qui naturellement appelle comme contre-partie une apologie de la métrique symboliste : « Je soutiens, écrit-il, que la rime est une cause de désordre musical, qu'elle est dure et désagréable à l'oreille, et la preuve

1. *M. Henry Fouquier et le Décadisme. Le Décadent*, 15-31 décembre 1888.

c'est que les sectaires de la rime riche ont été dans la nécessité d'abuser des rejets et de l'enjambement afin qu'elle se fît moins sentir. Aussi voyez cette anomalie ; les mêmes gens qui ont tout fait pour rendre la rime distinguée ont également tout fait pour qu'on ne la distinguât point. Le vers est une phrase harmonique ; mais personne n'a spécifié que cette harmonie fût toute contenue dans la terminaison semblable de deux mots. L'effort principal des poètes décadents, ça été de rendre le vers musical et par suite d'orchestrer les poèmes. Oui, tout est là. D'un bout à l'autre on sent dans les écrits de cette école une orchestration savante et plus cette orchestration se perfectionnera, plus la rime deviendra inutile. Nos vers sont tels, du commencement à la fin ; ils se secondent ; ils vivent par l'âme mélodique que leur insuffle notre art précieux. Ils n'ont pas besoin pour se faire reconnaître et apprécier d'arborer l'étiquette de la rime indiquant par son plus ou moins de richesse la valeur du morceau. Je ne suis pas éloigné de croire que l'un de nous, spécialement doué, arrivera, en s'adonnant au seul sens de l'harmonie, à faire des vers qui par la structure ne ressembleraient en rien à ceux que l'on a faits jusqu'ici, des vers qui seront pour la disposition moulés sur des mouvements, sur des états fugaces d'âmes [1]. »

Les premiers poèmes d'Ernest Raynaud sont écrits conformément à cette esthétique où les principes de l'art classique voisinent étrangement avec les données du romantisme et les nouveautés d'orchestration particulières au mouvement symboliste. Ces chroniques, où le poète tâche d'élucider les points essentiels d'un idéal encore confus, appartiennent à la jeunesse de l'écrivain. Malgré l'ardeur avec laquelle il bataillait dans la petite presse, Ernest Raynaud sentait bien les défauts de la cuirasse symboliste. Les excentricités dans lesquelles s'aventurèrent certains compagnons de lutte révol-

1. *Chronique littéraire. Le Décadent*, 1er-15 janvier 1888.

tèrent enfin le classique qui sommeillait en lui et brusquement lui firent apercevoir les contradictions dont s'émaillaient ses diverses professions de foi. Moréas acheva de désiller ses yeux. L'école romane lui parut indiquer la bonne voie. Avec beaucoup de courage, Ernest Raynaud brûla ce qu'il avait adoré : « Les décadents, avoue-t-il, avaient pris aux romantiques le sens exagéré de la couleur; ils en étaient tombés au japonisme, au tachisme, à l'audition colorée. Les symbolistes avaient hérité du goût des romantiques pour le macabre et le nébuleux. Ils pataugeaient dans une incohérence barbare qui voulait être du rêve. Conduits par un abus de basses analogies qu'ils décoraient du nom pompeux de symbolisme, ils en étaient venus à traduire en un patois grossier des hallucinations alcooliques ou artificielles que Baudelaire avait du moins promues à la solennité du style académique[1]. » Le remède, c'était le romanisme. Ernest Raynaud s'en fit le panégyriste avec le même enthousiasme qu'il s'était constitué jadis le champion du décadisme. Il y avait à cette brusque conversion un double motif : d'abord la satisfaction du classique qui trouvait moyen, en reprenant la tradition plus haut que le XVIIe siècle, de flatter ses goûts de clarté sans être contraint de plier sous la règle de Malherbe ou de Boileau ; ensuite, parce que les procédés les plus chers à l'école romane séduisaient de façon singulière le talent du poète. L'école romane mettait sa gloire au pastiche. Ernest Raynaud était né pasticheur. Avant de devenir l'une des étoiles de la nouvelle pléiade, il s'était fait un nom parmi les mystificateurs littéraires. Il avait, pour les plus grandes délices de la presse parisienne, risqué quelques sonnets sous le pseudonyme de *général Boulanger*, composé en compagnie de Laurent Tailhade les œuvres apocryphes de Rimbaud, et publié certains articles signés Sarcey sur la paternité desquels le grand cri-

1. A propos du *Premier livre pastoral*. *Mercure de France*, novembre 1892.

tique lui-même hésitait, paraît-il, à se prononcer. Il apporta le même talent d'assimilation à faire triompher les préceptes de l'école romane. S'il commet encore dans *le Signe* un sonnet *Après Vêpres* qui sent fort son Coppée et une *Berceuse* renouvelée de Verlaine, s'il rivalise de préciosité avec Voiture dans ses vers *A Lise impitoyable* [1], dans les débuts du *Suffrage de l'amour* [2] ou dans le cours de son *Poème héroïque* [3], il rencontre des alexandrins heureux à reproduire dans les élégies les grâces des maîtres de l'ancienne pléiade, comme les six vers qui terminent le poème *Déesse triple, ô flamme inégale du ciel* [4], les deux tiers d'Anacréon par qui l'amour même a parlé [5]. Il réalise aussi de curieux effets d'évocation soit qu'il s'étonne devant le fils illustre des dieux depuis mille ans

, emprisonné dans la grâce du même geste [6],

soit que le chêne parle [7], soit qu'un beau midi se mire aux tranquilles bassins, soit enfin que Narcisse désolé atteste les forêts de son désespoir [8]. Quant à Ronsard il en retrouve la hautaine ambition [9], à défaut de la forme même qu'il atteint d'ailleurs souvent avec trop de bonheur [10]. Le don du pastiche est en lui si généreux que le poète l'étend aux adversaires les plus avérés de Ronsard et de son école et qu'il s'attache peut-être inconsciemment à ressusciter les grâces un peu sèches de Malherbe lui-même : Va, dit-il, par exemple dans *l'Ode printannière* [11],

1. Surtout le sonnet III. Cf. *Poésies*, p. 195.
2. *Poésies*, p. 279.
3. *Le Bocage*, p. 81.
4. *Le Bocage*, p. 42.
5. *Le Bocage*, p. 45.
6. *Le Bocage*, p. 43.
7. *Le Bocage*, p. 51.
8. *Le Bocage*, p. 79.
9. *Le Bocage*, p. 38.
10. *Poésies*, p. 205.
11. *Le Bocage*, p. 29.

Va ! la mort qui prendra les roses de ta mine,
Heurte partout du même doigt ;
Elle force aussi bien la porte des chaumines
Que la citadelle des rois.

Dans sa *Consolation à M. du Périer*, Malherbe avait dit avec non moins d'éloquence :

La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles...
Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses lois
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.

Il semble bien qu'ici l'art du pastiche aille jusqu'à la réminiscence. Il est au moins curieux de signaler chez un disciple de Ronsard cette religion incidente pour Malherbe.

Il est vrai que chez Raynaud l'admiration de Ronsard se traduit par d'autres particularités : dans le style par l'emploi d'expressions directement traduites du grec ou du latin : chalemies [1], l'aveine [2], une moire agitée y rote [3]. — par le retour d'épithètes singulières : automne pensierose [4], troupe ou onde bocagère [5], onde ruisselière [6], les chèvre-cuisses [7], les phaebiques pourpris [8] — par le goût fréquent des tournures moyenâgeuses : que le ciel n'en soit pleige [9], une orine ficelle [10].

Dans la syntaxe par l'abréviation du relatif : l'ardeur par quelle [11], par la suppression de la conjonction au début des

1. *Le Bocage*, p. 60.
2. *Poésies*, p. 261.
3. *Poésies*, p. 134.
4. *Poésies*, p. 215.
5. *Poésies*, p. 235, 239.
6. *Le Bocage*, p. 42.
7. *Le Bocage*, p. 72.
8. *Le Bocage*, p. 13.
9. *Poésies*, p. 263.
10. *Poésies*, p. 271 et aussi *le Bocage :* 22, 32, 33, 35, 36, 36, 37, 42, 55, 59, 60, 76, 82, 97, 102, 103.
11. *Poésies*, p. 241, 262.

exclamations vocatives : Ta main leur verse une eau quotidienne[1] pour *que ta main... etc.*

Dans le vers, par la multiplication des hiatus[2], par la liberté des rejets qui séparent le verbe de son complément direct[3], le complément déterminatif du nom qu'il détermine[4], l'adjectif du nom qu'il qualifie[5], la préposition de son complément[6] et même l'article des substantifs auxquels il se rapporte[7], par des rimes d'une faiblesse manifeste : *pieds* avec *pitié*[8], *masqués* avec *Dugué*[9] ou des assonances douteuses, *sévère* avec *verts*[10].

A ces défauts imités, Ernest Raynaud joint une parité de cadence qui sent l'effort :

> Au matin, lorsque tremble une jeune lumière
> A midi, lorsque flotte une chaude poussière[11],

des vers si dérythmés qu'ils ressemblent à de la prose[12], des négligences de style[13], sans parler des accumulations d'incidentes, qui déparent la troisième élégie[14], et le quatrième poème de *le Chêne parle*[15], de la répétition des *encore* dont se trouve tacheté le morceau : *Lorsque je languissais sous l'ingrate Lison*[16] et des expressions d'une grâce boiteuse que

1. *Poésies*, p. 243.
2. *Poésies*, p. 131, 133, 167, 191, 203, 204, 207, 209, 230, 233, 257, 259, 274.
3. *Poésies*, p. 213, vers 5.
4. *Poésies*, p. 224, vers 1 ; 225, vers 8.
5. *Poésies*, p. 223.
6. *Le Bocage*, p. 75, vers 5.
7. *Le Bocage*, p. 21, vers 10.
8. *Poésies*, p. 153.
9. *Poésies*, p. 207.
10. *Poésies*, p. 150.
11. *Poésies*, p. 204.
12. *Poésies*, p. 178, vers 6 ; *le Bocage*, p. 52, vers 11 ; 82, vers 16, 86, vers 19.
13. *Poésies*, p. 216, vers 10 ; *le Bocage*, p. 14, vers 10.
14. *Le Bocage*, p. 47.
15. *Le Bocage*, p. 57.
16. *Le Bocage*, p. 62.

l'auteur affectionne avec insistance : *ce qu'elle a de beauté, ce qu'elle fait de bruit, ce qu'elle a de douceur, contre ce que la vie offre à mes ans d'ennuis*[1].

Tout cela contribue à faire d'Ernest Raynaud un poète assez artificiel dont le talent se résume dans une alliance inégale d'archaïsme et de rhétorique, où la sensibilité voisine avec l'afféterie et dont l'originalité reste encore aujourd'hui contestable. Sa forme, il la prend avec Moréas à une époque que le maître condamnera plus tard. Ses impressions, parfois délicates[2], sont moins celles d'un poète que d'un homme du monde, les accès de rêverie d'un amateur extrêmement bien doué pour qui la poésie reste le jeu préféré[3]. C'est un pasticheur érudit qui aime les classiques et renvoie souvent des échos brillants de leur voix, mais qui n'a pas assez d'audace pour être tout entier lui, et faire, dans le néo-classicisme, œuvre vraiment personnelle.

Les mêmes remarques pourraient s'appliquer aux deux autres membres de l'Académie romane : Maurice du Plessys et Raymond de la Tailhède. Ces deux auteurs, dont l'œuvre est fort brève, ne laissent à la critique qu'un champ très limité. Tous deux, plus ou moins, sont passibles des mêmes remarques qu'Ernest Raynaud. Le premier, après avoir procédé du Verlaine des *Fêtes galantes* a tenté d'imiter, sans les atteindre, les fougueuses hardiesses de Pindare ; le second, « gentil esprit, l'honneur des Muses bien parées », ronsardise en vers mesurés et d'un souffle assez court. Ce sont l'un et l'autre des néo-classiques dont la réputation pâlit un peu devant la renommée des Indépendants.

1. *Poésies*, p. 204; 21, 240 ; *le Bocage*, p. 101.
2. Cf. la préciosité mélancolique de *A Trianon* (*Poésies*, p. 113) et de *Versailles* (*Id.*, p. 93).
3. Cf. le sonnet-préface de la première édition du *Signe* (1887).

II. — Les Indépendants

Les poètes de ce camp-là ont la plume érudite ou acérée. Ils s'appellent Ferdinand Hérold ou Laurent Tailhade.

2. Ferdinand Hérold. — F. Hérold est d'avis que le symbolisme est aussi ancien que la poésie. Il n'y a entre les poètes actuels et les poètes de l'antiquité qu'une différence d'habitude dans l'expression. Ceux d'aujourd'hui font avec méthode et système ce que ceux d'autrefois commettaient par accident poétique. On compte en littérature deux sortes de symbolisme : le symbolisme d'idée et le symbolisme de sentiment. Le symbolisme d'idée consiste à étudier les légendes et à dégager le sens qu'elles peuvent avoir. Ce symbolisme remonte aux âges les plus lointains. La légende de Bouddha qui symbolise le renoncement est presque à l'origine de la pensée humaine. Ce genre de symbolisme n'est pas rare dans la littérature française. On en trouve des exemples chez Molière avec son *Don Juan*, chez Vigny, Victor Hugo, Leconte de Lisle et même dans la plupart des livres de Zola. Chez le romancier il est vrai, le symbole perd son sens profond pour revêtir cette forme facile et populaire dont le grand alambic de *l'Assommoir* résume le type.

Le symbolisme de sentiment réside uniquement dans la manière de traduire nos impressions. En général, pour exprimer un sentiment, nous nous servons de termes abstraits, pour exprimer des sensations concrètes nous usons de termes concrets. La méthode symboliste consiste à trouver une analogie entre ces termes abstraits et concrets et à les prendre les uns pour les autres. A *pénible* par exemple on substitue le mot *dur* et au lieu d'écrire une *douleur pénible*, on écrit une *douleur dure*. A *froid* on substituera *réservé* et au lieu d'écrire un homme *froid* on écrira un homme *réservé*. Dans le premier cas on va de l'abstrait au concret, dans le deuxième du concret à l'abstrait. Supprimer les

intermédiaires et les points de comparaison pour ne conserver que les termes extrêmes de la correspondance, c'est le procédé symboliste. Les anciens ne l'ignoraient pas. Ils ont eu dans ce genre d'exquises trouvailles. Eschyle enregistre le *rire innombrable* des flots marins. Alors, dit Virgile dans ses *Géorgiques*, les grenouilles se mirent à chanter leur *vieille plainte*. Dante parle d'un *ciel pauvre*. Il ne serait pas difficile de relever des exemples pareils chez Shakespeare et chez Victor Hugo. A mesure qu'on avance dans les siècles littéraires, de semblables tournures deviennent plus nombreuses. Là pour les poètes se trouvait donc un moyen de généraliser leurs impressions. Si les anciens n'ont fait qu'indiquer la voie, les modernes l'ont largement ouverte et n'en ont pas encore épuisé toutes les ressources.

Telles sont les opinions de F. Hérold sur le mouvement symboliste. Il a dans son œuvre poétique essayé l'un et l'autre symbolismes. Il a tenté soit de dégager des légendes ce qu'elles renfermaient d'humanité nouvelle, soit d'interpréter par elles une série d'idées générales. *Les Images tendres et merveilleuses*, ne réalisent pas d'autre dessein. Quand, faisant violence à ses goûts d'érudit et de paléologue, il a voulu s'échapper du passé, il a traduit des impressions personnelles, comme celles qui constituent le recueil *Au hasard des chemins*, ou regardé à travers le prisme de son humeur des paysages, des êtres et des choses. C'est l'art *des Paeans* et *des Thrènes*, *des Chevaleries sentimentales* et de *l'Intermède pastoral*.

Dans tous ces ouvrages, il a multiplié ces perles d'expression symboliste qu'il admire si fort chez les anciens : le jour dolent[1], l'inquiète nuit[2], un vol noir[3], sa caresse d'argent[4], son hymne joyeux et pourpré[5],

1. *Au hasard des chemins: l'Usine.*
2. *Au hasard des chemins: l'Usine.*
3. *Chevaleries sentimentales: Marozie.*
4. *Intermède pastoral: le Val harmonieux.*
5. *Au hasard des chemins: la Flûte amère de l'automne.*

La flûte amère de l'automne
Pleure dans le soir anxieux.....
Tandis que sanglotent les cieux[1],

les bâtiments pleins de travail et de bruit[2], l'espoir fleuri des mais nouveaux[3], l'orgueil de leurs corolles[4], les palais où pleurent les anciennes gloires[5], l'ennui décolore les moires[6].

A côté de ces particularités, Hérold, comme tous les poètes philologues de cette époque, ne dédaigne pas l'emploi des mots dérivés du latin qu'il insinue de temps en temps dans le langage habituel :

Des orantes, les mains et le front desséchés
S'agenouillent[7]...

Mais il respecte la forme traditionnelle du vers. Il l'assouplit autant qu'il peut, car il entend bénéficier à l'occasion des libertés octroyées par Verlaine. Toutefois ses licences sont discrètes. Son rythme et sa rime ne rappellent que de très loin les audaces des verslibristes. D'ailleurs il ne croit pas que le vers libre soit né viable. C'est, à son sens, une forme intermédiaire entre la poésie et la prose dont le terme raisonnable doit être cette prose libre dans laquelle Paul Fort a si brillamment écrit ses *Ballades françaises*.

3. Pierre Quillard. — Il y a plus d'art chez son collègue Pierre Quillard, qui, tout en acceptant dans son esprit la réforme symboliste, s'en tient le plus souvent, quant à la forme, aux vers marmoréens du Parnasse. Aussi n'y a-t-il à noter chez lui aucune innovation singulière de métrique ou

1. *Au hasard des chemins: la Flûte amère de l'automne.*
2. *Au hasard des chemins : l'Usine.*
3. *Chevaleries sentimentales: Voici la danse des feuilles...*
4. *Chevaleries sentimentales: Voici la danse des feuilles...*
5. *Chevaleries sentimentales: Voici la danse des feuilles...*
6. *Chevaleries sentimentales: Voici la danse des feuilles...*
7. *Au hasard des chemins: la Ville.*

de syntaxe. Sa lyre à la fois héroïque et dolente émet des vers à cadence sonore au rythme plus viril que mélancolique. « Il a pris à la fréquentation des Muses helléniques et latines, dit judicieusement de lui Henri de Régnier, une gravité harmonieuse et hautaine, un reflet lumineux et calme. » Son originalité, c'est pour ainsi dire d'avoir socialisé la poésie. Au lieu de reprendre exclusivement les thèmes de tristesse intérieure ou d'exaltation de l'infini mystérieux si chers à la plupart des symbolistes, Quillard a pensé que l'altruisme pouvait et devait être une des cordes importantes de la lyre française et il a tenté de vivifier le poème par l'inspiration sociale :

Je viens à vous, frères penchés sur les emblaves,
Attelés à la meule au fond de l'ergastule ;
Mon verbe lacérant l'antique crépuscule
Souffle une âme de pourpre à vos âmes d'esclaves ;

Redressez-vous ; sarclez les herbes parasites :
Lancez contre le ciel les pierres de vos geôles,
Et que les murs vaincus, par vos fortes épaules
Vous ouvrent le jardin des terres interdites[1].....

Mais la prose est ici plus forte que la poésie à défendre des intérêts menacés. Entraîné par l'élan de sa pitié, Pierre Quillard descendit du Parnasse pour plaider par la parole et par la plume diverses causes où l'équité parlait plus haut que l'art. Un autre poète, Bernard Lazare, avait donné le même exemple. L'humanitarisme à tous deux leur a fait oublier les vers. Ils ont du moins indiqué que la poésie en pouvait être l'auxiliaire heureuse.

4. Laurent Tailhade. — C'est à cette école que prétendait appartenir le philologue Laurent Tailhade quand il s'écriait dans *le Jardin des rêves :*

... Nous ferons splendir dans la forme correcte
Le rêve fraternel qui hante nos cerveaux

1. *L'Errante.*

et qu'il s'efforçait d'y exprimer l'ivresse amoureuse [1] ou douloureuse des poètes de sa génération. Mais son symbolisme devait avoir d'autres coquetteries que la forme sociale. L'étude a fait de Laurent Tailhade un éclectique. Il s'affirme comme un Latin dans l'essence même du terme. Son génie réalise la synthèse des divers siècles du classicisme et la couronne par l'ironie. Voici l'esprit des Grecs, Théocrite et les Alexandrins ; des Latins, Catulle, Martial, Pétrone ; des Français du XVe et du XVIe siècle, Villon et Rabelais ; des irréguliers du XVIIe siècle, Théophile de Viau, Saint-Amand ; des caustiques, Champfort et Rivarol ; des romantiques, Victor Hugo [2] ; enfin des Parnassiens, Théophile Gautier. Tailhade les résume tous. Pareil au diamant dont l'irradiation se traduit par des feux de couleurs diverses, son esprit émet les reflets simultanés des uns et des autres. Ainsi s'explique qu'au charme virgilien *du Jardin des rêves* succède la truculence des *Poèmes aristophanesques*, qu'après la liturgie orphique et l'hymne antique, la liturgie catholique déploie la splendeur de ses rites, ou l'argot, le pittoresque de son rire, Tailhade mariant avec une maîtrise égale le paganisme au christianisme et l'élégie aux pires facéties de la satire.

L'ironie est en effet chez Tailhade la fleur de l'activité poétique. Elle se développe soit par la gravité du pince-sans-rire dont certains *Quatorzains d'été* donnent le modèle [3], soit par la bonhomie féroce des intimités qui s'intitulent *Foire aux jambons* ou *Fête Nationale*, soit par des coups de fouet comme ceux qui cinglent *l'Autre moricaud* [4],

> Fatigué de porter un nom de pot de chambre,
> Thomas...

ou qui sifflent à la fin de *Chorège* [5], soit enfin par des vers à l'emporte-pièce qui sont autant de flèches dans le derrière

1. *Psaume d'amour*.
2. Celui des *Châtiments*, dans *A travers les grouins* par exemple
3. *Vendredi-Saint, En Israël, Sur Champ d'Or*.
4. *A Travers les grouins*.
5. *A Travers les grouins*.

des hâbleurs, des plagiaires, des pleutres ou des grotesques[1].

A ce talent de polémiste s'ajoute chez Tailhade un art curieux des comparaisons mystico-scatologiques. Écoutez *le Petit épicier qui fait ses pâques* et s'écrie avec une componction singulièrement orthodoxe :

Et tous mes fondements sont pleins d'Eucharistie[2],

lisez *la Résurrection*[3] où le poète cite « Coppée avec sa fistule eucharistique », et vous serez plus qu'édifiés. Qu'est-ce, il est vrai, que ces boutades au prix de la virtuosité lexicographique de Tailhade ? Ici le poète apparaît après Laforgue, le second trouveur de mots qui ait vraiment illustré le symbolisme. *Les Dix-huit ballades familières* sont à ce point de vue des sources précieuses d'expressions pittoresques, où l'épithète toujours juste ne manque jamais de faire image. D'où l'écrivain tire-t-il ces effets ? De mots latins à peine francisés : O lune senescente[4], spelunque[5], rorqual[6], flatule[7], homoncule[8] —, de l'argot de la haute ou de la basse classe[9], de néologismes confectionnés avec une humour surprenante : les mannezingues[10], Ferlampier et Coquefredouille[11], se convomir[12]. Ces fantaisies philologiques sont facilement pardonnées à Laurent Tailhade d'abord parce qu'elles sont spirituelles, ensuite parce que le poète ne les aggrave d'aucun bouleversement de syntaxe ou de métrique. Amoureux de

1. Cf. particulièrement *Au Pays du mufle : les Vieilles actrices.*
2. *A Travers les grouins.*
3. *Poésies aristophanesques.*
4. *Nocturne : Senescent Moon.*
5. *Rêve antique : la Caverne.*
6. *A Travers les grouins : le Petit épicier fait ses pâques.*
7. *Ballade touchant l'ignominie de la classe moyenne.*
8. *Ballade de la génération artificielle.*
9. Cf. *A Travers les grouins, passim.*
10. *Au Pays du mufle : Fête Nationale.*
11. *Ballade sur la férocité d'andouille.*
12. *Ballade du 14 juillet.*

clarté, Tailhade dans la composition reste fidèle à la belle ordonnance de la logique classique. Il conserve également au vers son impeccable harmonie. *Le Jardin des rêves* et tous *les Poèmes élégiaques* sont écrits sur un rythme « correct et pur comme une amphore[1] », qui révèle l'élève de Gautier et l'admirateur de Leconte de Lisle. Si la coupe des *Poèmes aristophanesques* est beaucoup plus libre, cette liberté est encore fort supportable, et n'aboutit nulle part au vers libre. Quand Tailhade veut céder à la mode, il écrit des vers blancs, auxquels d'ailleurs il ne donne pas la forme typographique des vers, comme son *Menuet d'automne*[2], ou simplement des *Poèmes en prose* qui ne sont, à vrai dire, que des morceaux de prose lyrique. En métrique comme en syntaxe, Tailhade est un traditionnaliste et un puriste. Il demeure à notre époque le type le plus complet du latin qui n'oublie rien de la bonne gaieté gauloise et a su dans son œuvre, en geste de foi symboliste, diffuser

L'éclat mystérieux des roses et du sang.

1. *Rêve antique : Hymne à Dionysos.*
2. *Épigrammes.*

CINQUIÈME PARTIE

CONCLUSION

LE BILAN DU SYMBOLISME

CE QU'IL A APPORTÉ D'ORIGINAL A LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'avenir dira si le symbolisme a produit des écrivains comparables aux protagonistes des écoles qui l'ont précédé dans la littérature française. Les génies ou les talents qu'il peut compter sont encore trop près de nous pour que la critique leur soit équitable. Mais il reste possible d'établir exactement le bilan du symbolisme et par là de préciser son rôle dans les lettres françaises.

Malgré la diversité des expériences enregistrées, l'unité de but y est assez sensible pour permettre de résumer les résultats obtenus.

Le symbolisme a tenté une quadruple réforme : réforme poétique, réforme prosodique, réforme syntaxique, réforme lexicographique.

En ce qui concerne la première réforme, il a complété l'œuvre du romantisme, du réalisme et du naturalisme. Ces écoles avaient étudié les rapports de l'âme avec le monde objectif, celle-ci avec la nature, celles-là avec les phénomènes de la vie quotidienne. Le symbolisme observe de quelle manière vibre le cœur du poète sous le choc de l'Inconnais-

sable. Épris du mystère et de l'infini, les poètes de la jeune école les pourchassent où ils les supposent embusqués, Verlaine et Rimbaud dans la perversité et le mysticisme, Mæterlinck dans la métaphysique, Ghil dans la science, Cros Corbière et Laforgue dans l'ironie, Kahn dans la prosodie, Mallarmé dans la phraséologie, Moréas et l'école romane dans la lexicologie. Partout où il a cru pouvoir saisir l'Infini, le symboliste a dressé sa lyre. Le moindre souffle du mystère en a fait vibrer les cordes, instinct, sensibilité, raison. Les sons rendus ont eu des intensités différentes, mais tous ont traduit la présence de l'Inconnu. De leur concours une chanson nouvelle est née dont le charme étrange a surpris les hommes, parce qu'il leur indiquait que, dans sa course éternelle vers la vérité, l'humanité venait de franchir un obstacle considérable, qu'après avoir longtemps désespéré de trouver une issue, elle repartait enfin pour une carrière dont les bornes échappaient au regard.

Transporté d'allégresse à cause des espaces immenses à parcourir, le poète a cru nécessaire d'accommoder ses instruments de travail aux difficultés de la tâche. Dans l'industrie la fonction crée l'organe. L'ouvrier adapte les instruments qu'il possède à la besogne nouvelle, et, s'il ne le peut, il invente des appareils spéciaux. Devait-il ici en aller autrement ? Au jugement des symbolistes le changement d'inspiration appelait ou la transformation de l'outillage habituel ou la création d'un matériel approprié. Ce fut la raison d'une révolution de forme consécutive à la révolution de fond.

En matière de prosodie, l'adaptation du vers classique aboutit au vers libéré, mais la césure abolie, le jeu des muettes sublimé, la rime assagie, l'assonance admise au droit de cité, tout cela n'était que des demi-mesures. Théoriquement l'outil retrempé ne vaut pas l'outil neuf : on créa le vers libre.

L'ancien procédé de composition classique, essentiellement conforme à l'ordre logique rendait mal la complexité

synthétique dans laquelle se révèlent les phénomènes de l'Inconscient. On en bouleversa l'économie ; par souci d'adaptation on exhuma des tournures que l'âge avait condamnées, on chercha dans les balbutiements de la syntaxe des ressources qui bientôt furent insuffisantes, jusqu'au jour où, lassé de tant de résurrections impuissantes, on se décida à faire entendre à la fois dans le chant poétique toutes les cordes de la lyre. Euterpe prêta ses flûtes à Polymnie et Mallarmé orchestra des poèmes comme Wagner des opéras.

Les deux temps de crise qui agitent la syntaxe traversent également le vocabulaire. Les archives lexicographiques se métamorphosent en Pactole qui inonde littéralement la fin de ce dernier siècle. A l'envi, le latin et le grec marient leurs sources de vocables, jusqu'au jour où cette rénovation philologique apparaît fort au-dessous du labeur qu'on lui réclame. Alors l'école romane cède le pas à l'instrumentation verbale et Moréas s'efface devant René Ghil.

Il y a donc dans le symbolisme un parti de Girondins et un parti de Jacobins. Les réformateurs ouvrent la brèche, les révolutionnaires y passent pour dynamiter les remparts.

Que vaut l'œuvre des uns et des autres ? Quelle est exactement la portée de la besogne accomplie ?

La réforme poétique est d'une importance capitale. Elle apporte en effet à la poésie lyrique un thème nouveau. La Nature, l'Amour et la Mort sont les thèmes traditionnels du lyrisme. La littérature française tout entière repose pour ainsi dire sur ces trois sujets fondamentaux. Les poètes les ont plus ou moins traités suivant la civilisation au milieu de laquelle ils évoluaient, c'est-à-dire suivant les préoccupations générales de leur siècle. Il est évident que l'Amour et la Mort sont les deux problèmes qui ont le plus violemment retenu la curiosité d'une humanité primitive. La Nature, telle qu'on la voit s'épanouir chez les précurseurs des Romantiques, n'a mérité qu'après ces deux thèmes l'attention des écrivains. Alors que l'Amour et la Mort

préoccupent les premiers poètes de notre histoire littéraire, la Nature n'apparaît dans le chant lyrique qu'à la fin du XVIIIe siècle, avec les Rousseau, les Bernardin de Saint-Pierre et les Chateaubriand. Le romantisme achève de lui donner toute son ampleur. Les maîtres de l'école la conduisent même aux confins du panthéisme. La Nature chez eux s'assimile à la Divinité. Dieu, comme auteur des êtres et des choses, vivifie leur inspiration, mais il n'y figure encore que comme grand architecte de l'univers. Il faut aller jusqu'aux derniers poèmes de *la Légende des siècles* pour y rencontrer la notion de l'Infini. Quelques néo-romantiques commencent à confondre Dieu avec la force obscure qui environne le monde et le presse de tous côtés. Mais les symbolistes gardent exclusivement le mérite d'avoir ajouté à la perception de l'infini le sentiment de l'inconscient, l'idée du Mystère. De la nature, à Dieu, et à l'infini, le poète, grâce à eux, arrive à contempler l'immense inconnu devant lequel l'humanité écarquille en vain les yeux. L'inconnaissable est aujourd'hui thème lyrique au même titre que l'Amour, la Mort et la Nature. Par là, les symbolistes ouvraient à l'inspiration des routes qu'aucun voyageur n'avait encore foulées. Ils renouvelaient le lyrisme en l'élargissant; ils transformaient l'esthétique en offrant à l'art des matériaux absolument neufs. Ils découvraient l'Inconscient ; ils le proclamaient objet de poésie. Ils arrachaient l'homme à la terre et le jetaient dans l'élément métaphysique.

Leur originalité comme leur bonheur est relativement aux autres réformes d'un intérêt beaucoup plus contestable.

La réforme prosodique abonde moins en avantages qu'en inconvénients. Ici l'apport du symbolisme est d'un côté le vers libéré de l'autre le vers libre. Le vers libéré n'est qu'un vers classique dont on a nuancé la mesure, sensibilisé le rythme ; on a multiplié les coupes, mais là-dessus aucun symboliste n'a dépassé les maîtres du classicisme. Tout bien examiné Verlaine ne va guère plus loin que Molière et que

La Fontaine. On a assagi la rime ; mais la rime riche n'est pas le fait des classiques. Il n'y aurait là qu'un retour à l'ancienne coutume si par un effet de régression exagérée l'assonance n'eût pris la place de la rime suffisante. Verlaine, du reste, en permettant de la substituer à la rime, défend d'établir sur elle une prosodie tyrannique. Le vers libéré n'a qu'un mérite, celui d'avoir rénové les mètres impairs. En un certain sens l'usage classique paraît bien ici avoir donné des indications précises. Les alexandrins à rimes féminines n'ont-ils pas treize pieds tandis que les mêmes vers à rimes masculines n'en compte que douze ? N'est-ce pas la preuve que le mètre impair était une nécessité qui dès le début de notre métrique numérique s'imposait au poète pour varier le rythme ? Verlaine a donc cédé au besoin traditionnel de l'oreille en introduisant à l'intérieur du vers un rythme que les anciens conservaient pour marquer en fin de mesure un changement de cadence. Il n'y a d'ailleurs pas d'autre explication à la succession de rimes d'un sexe identique dans le même morceau. Ou bien le poète coupe une série masculine par une série féminine et alors la brusque transformation des consonances finales rend plus sensible l'imparité du rythme, ou bien il prolonge les rimes de sexe pareil jusqu'à la fin du poème, et, dans ce cas, il tire de l'absence absolue des rimes du sexe opposé un effet à peu près identique à celui qui découle de la présence multipliée du rythme impair à l'intérieur du vers. Quelles que soient ces licences, elles sont acceptables, car en dépit d'elles, le vers reste reconnaissable comme vers, et il y a loin de cette évolution forcée d'une forme classique un peu sénile au chaos excessif du vers-librisme.

Celui-ci entend changer les lois fondamentales de notre métrique ? Elle ne sera plus syllabique, mais rythmique. Au nom de quel principe ? De la fantaisie personnelle du poète. Soit ! Qui permettra pourtant de distinguer le vers de la prose ? La prose cessera-t-elle d'être rythmée pour que le

vers conserve le privilège d'une harmonie musicale? Et si l'harmonie du vers ne doit pas différer de l'harmonie de la prose, à quoi bon le vers et la prose? Si l'on maintient la distinction des genres, il faut être logique. reconnaître que le vers est le résultat d une habitude lentement formée par les siècles, que la métrique numérique repose sur les principes rythmiques les plus compréhensibles à la masse, qu'y vouloir substituer des habitudes nouvelles ou une musique plus savante que populaire,c'est ravir à la poésie ce par quoi elle est le plus universel,la mélodie facile qui fixe l'image, la sensation ou l'idée. L'erreur du verslibrisme a été de croire que la métrique basée sur la rime était l'œuvre d'un virtuose expert en acrobaties harmoniques. Or, la rime a été rendue nécessaire par la faiblesse même de l'accent tonique. Elle fait partout son apparition avec la décadence de l'idiome. La rime surgit dans le latin avec le *Dies Iræ*, c'est-à-dire à une époque de basse latinité. Quoi d'étonnant que le français, latin fortement affaibli, ait conservé ce moyen d'accentuation dans le genre où le rythme devait être obligatoirement sensible! Les autres licences du verslibrisme procèdent d'une observation non moins hâtive. Il autorise le hiatus; mais pourquoi les meilleurs écrivains, même dans leurs ouvrages en prose, s'efforcent-ils d'éviter ce heurt inopiné de syllabes partout où l'usage n'a pas endormi les susceptibilités de l'oreille, s'il n'y a pas là un élément contraire à la force persuasive du rythme? Il nie dans certains vocables l'importance de l'*e* muet; mais il a contre lui les règles de la prosodie musicale qui, loin de considérer les muettes comme des quantités négligeables, en fait souvent le temps fort de la mesure. Il absout les vers myriapodes sans remarquer que le rejet suffit à transformer l'alexandrin classique en vers de quarante pieds et plus, si telle est la fantaisie du poète. D'ailleurs les verslibristes n'ont-ils pas pour la plupart aujourd'hui fait justice de ces réformes plus typographiques que prosodiques. Le vers pour être vers doit jouir d'une cadence

élémentaire, perceptible à toutes les oreilles. Une poésie qu'on ne peut apprécier qu'à la condition de connaître la valeur des muettes enclitiques ou proclitiques, des syllabes fortes, des syllabes faibles et des syllabes zéro, n'est plus une poésie, c'est un jeu de savant. Il en est de même pour toute composition basée sur l'art d'allonger ou d'abréger à volonté certaines syllabes. Cet art-là est forcément plus personnel, plus arbitraire, plus fictif que général et que réel. Or, le poète doit flatter avec ses vers une habitude ancestrale. Il n'a de chance d'être compris que s'il ne combat pas ouvertement cette habitude, s'il la modifie tout en sacrifiant à ses exigences. Faites entendre au pâtre des Cévennes, accoutumé aux mélopées traînantes des montagnes, les morceaux du *Tannhauser*, il n'y verra que tohu-bohu : la beauté demande une certaine accoutumance. On n'en connaît tout le prix qu'après une éducation préparatoire. C'est pourquoi le verslibrisme restera longtemps un essor malheureux. Il est impossible de donner à la foule l'éducation variée qui serait nécessaire pour lui permettre d'apprécier les lyrismes éminemment subjectifs de chaque poète. L'art veut être et doit être universel. La masse peut trouver plaisir à des modifications progressives de la foi poétique; elle restera toujours hostile à des transformations radicales. Aussi, tandis que le vers libéré flatte son goût du nouveau, le vers libre lui paraît-il un non-sens. Elle accepte l'un comme une conquête légitime du symbolisme, elle rejette l'autre comme une erreur de théorie et un excès de pratique.

La réforme syntaxique ne tient pas compte davantage de la réalité historique. Sous prétexte de nécessité synthétique elle s'insurge directement contre l'évolution, elle est une réaction contre le progrès. A l'origine en effet la poésie et la musique n'étaient pas séparées. Mais parce que leur union nuisait au développement de l'une et de l'autre, elles ont été contraintes d'obéir à leur tour à la loi de division du travail et de se cantonner désormais dans un domaine approprié.

La musique et la poésie ne poursuivent pas des buts identiques. L'une exprime sous la forme synthétique les sensations complexes dont notre âme est le théâtre incessant. L'autre a précisément pour tâche de jeter la clarté dans ces ténèbres. Elle a mission d'éclairer l'inconscience de notre conscience. Son flambeau est l'analyse. C'est donc aller contre la finalité essentielle de la poésie que lui supposer des instruments de travail dont elle ne peut connaître l'usage. Autant vaudrait donner au laboureur l'épée du soldat et lui assurer que pour retourner la terre le glaive est préférable à la charrue. Une pareille conception de la syntaxe française a pour corollaires deux paradoxes. Elle suppose que les constructions synthétiques sont dans les langues un signe de perfection ; elle affirme *a priori* que tous les vocables équivalent à des harmoniques. La construction synthétique indique au contraire la jeunesse d'un idiome. Le fait est facile à vérifier. La langue française a mis plusieurs siècles à s'évader de la période synthétique, et à l'heure présente la langue allemande tend à s'adjuger à son tour les bénéfices de l'ordre logique. Rétablir les tournures que la pratique des siècles a condamnées, n'est-ce pas nier délibérément le travail de sélection qui au cours du temps s'exerce aussi bien sur les idiomes que sur les espèces naturelles ? Quant à confondre sans restriction les mots et les sons musicaux, rien en phonétique n'autorise des affirmations aussi absolues. Sans doute quelques vocables sont de pures onomatopées notées et conservées par l'écriture. Mais si les interjections et les bruits imitatifs sont le plus souvent la matière première des racines, ils sont loin d'être uniquement celle des mots, sinon comment expliquer l'extrême diversité des idiomes parmi l'espèce humaine. En réalité les mots sont la représentation graphique d'une idée ou d'une sensation et cette représentation est forcément conventionnelle. Qu'il s'y rencontre de certaines analogies entre le son et la pensée exprimée, rien de moins contestable, mais de là à ériger en système un phé-

nomène accidentel, il ne manque pas de présomption anti-scientifique ! Le symbolisme a donc failli à la vérité historique quand il a tenté de confondre à nouveau deux arts voisins qui par raison vitale avaient consenti jadis un divorce profitable. Reste il est vrai la traduction par des termes concrets d'images abstraites ! C'est assurément là un procédé propre à étendre la compréhension d'une langue. Mais sur ce point les symbolistes n'ont qu'exagéré des habitudes familières aux auteurs les plus anciens. Dans la réforme syntaxique, il ne demeure donc à l'honneur du symbolisme que de demi-résurrections. Il a rappelé avec insistance que l'harmonie imitative était un des moyens les plus féconds d'évocation poétique. Il a, après d'autres classiques, marié l'abstrait et le concret en concrétisant le premier, en abstractisant le second.

La réforme lexicographique aboutit à un échec presque aussi complet. C'est une ambition commune aux novateurs de vouloir enrichir la langue de vocables pittoresques ou d'expressions inédites. Mais l'expérience a tôt fait de guérir cette ardeur. Entend-on restaurer les mots endormis dans le passé, on se leurre en supposant que le langage vit ou meurt aux ordres de telle ou telle volonté. Une langue est un organisme que le temps a mis à l'épreuve. L'usage n'a sauvé de l'océan des mots que les termes qui répondaient à un besoin immédiat dans les conditions de clarté et de rapidité particulières à l'idiome. Les autres ont été jugés inutilisables. Ils n'ont pu soutenir l'épreuve du parler quotidien et ils sont tombés dans l'oubli. On peut avoir quelque succès à les tirer de leur sommeil, si le peuple, ayant contracté de nouvelles habitudes, rencontre dans ces fantômes le graphique adéquat à ses idées présentes. Toutefois l'aventure ne manque pas d'aléa. Le peuple crée les mots dont il a besoin presque instinctivement sans se demander si le passé renferme ou non ce qu'il cherche. Des érudits peuvent faire effort pour l'amener à adopter d'anciens vocables. Il s'y résigne le plus

souvent à contre-cœur. En matière de langue comme en matière de commerce, la foule n'aime pas les « rossignols ». Le développement de la philosophie, de la science et de l'économie politique suffit à enrichir un idiome. La besogne des archéologues est quasi inutile. On ne comprend pas ou on comprend mal, et d'instinct on va au plus simple, au plus usuel, au terme sur lequel il n'y a pas d'équivoque. Cette remarque, qui vaut pour les termes, vaut plus encore pour les expressions ou les épithètes. Pourquoi voulez-vous qu'un écrivain du xxe siècle s'exprime comme Ronsard, Jodelle ou Rabelais ? La langue porte le reflet de la civilisation. Le Français d'aujourd'hui n'a ni les habitudes, ni le goût des Français du moyen âge. Il s'exprime autrement. S'il est sensible à des trouvailles heureuses, il reste froid devant ces exhumations qui lui rappellent peut-être quelque chose du passé, mais qui ne répondent à rien de la vie présente. Les romanistes l'ont compris sans doute, mais après des expériences qui tachent encore leur renommée. Le temps avait une fois condamné l'œuvre des grands rhétoriqueurs. Les symbolistes ont éprouvé que l'évolution s'applique aussi au langage et que les mots sont, comme les hommes, fils de leur siècle. Ils n'ont pu compenser cette erreur qu'en étendant le sens des vocables en usage, et par cette extension que l'habitude a encore à sanctionner, il peut arriver qu'ils aient ajouté aux qualités expressives de la langue ; mais la fortune d'un néologisme dépend souvent du talent de son auteur et ceci est déjà le secret de demain.

En définitive, l'œuvre du symbolisme comporte un échec honorable et une victoire grosse de profit.

Son synthétisme de forme englobe beaucoup d'audaces juvéniles, peu de résultats fructueux.

Par contre son synthétisme d'inspiration a préservé notre littérature d'un suicide dans les marais scatologiques. Il a pour elle ouvert la voie des espaces infinis. Obsédés par l'exemple des romantiques, les symbolistes ont eu tort de

croire que le changement du thème poétique entraînait nécessairement une révolution dans la prosodie, la grammaire et le vocabulaire. Ils conservent néanmoins le privilège d'avoir créé le lyrisme métaphysique, d'avoir retrouvé la véritable fonction de l'art qui est, à force de sincérité, de fixer en beauté les conquêtes de l'humanité sur l'Inconscient. « Travaille, dit le symbolisme au poète. Il n'y a pas de méthodes, il n'y a pas de règles. Il y a l'Infini et le cri de ton cœur pour en dévoiler le mystère. » Le symbolisme a donc été une école d'espérance et de liberté, nullement un atelier de technique. Hardis explorateurs, mais colons inexpérimentés, voilà ses adeptes. Ils ont donné accès aux terres que d'autres ensemenceront. Cela suffit à marquer leur place dans l'histoire des lettres françaises.

INDEX ALPHABÉTIQUE

CONTENANT LES NOMS OU PSEUDONYMES DES AUTEURS ET ARTISTES ÉTUDIÉS OU MENTIONNÉS DANS L'OUVRAGE

Les chiffres marqués en caractères gras indiquent pour les auteurs les passages où se trouvent les études les plus développées.

A

Abram, 69.
Adam (A.), 138.
Adam (P.), 83, 84, 88, 92, 93, 95, 97, 101, **116**, 117, 118, 123.
Adhelme (St.), 141.
Ajalbert, 69, 83, 92, 95.
Alis (H.) 82.
Allais (A.), 76.
Anacréon, 378.
Antoine (And.), 94.
Antoine (Aug.), 73.
Apulée, 139.
Arcturus, 92, 93, 94.
Arène (P.), 69, 101, **102**.
Arkaï (L. d'), 87, 97.
Armon (P. d'), 101, **109**.
Arsenal, 149.
Auber, 138.
Aubigné (D'), 140.
Augustin (Saint), 27, 139.
Aulu-Gelle, 139.
Aurier (A.), 87, 96, 97.
Auriol (G.), 74.

B

Bacon, 12.
Bailliot (M.), 78.
Baju (A.), 80, 81, **85**, 87, 97, 112, 120, 123, 373.
Balzac, **44**, **48**, 49, 64, 158, 308.
Banville (Th. de), 5, 114, 116, 158, 159, 189, 198, 210, 222, 223, 287, 313.
Barbey d'Aurevilly, 7, 33, 59, 84, 112, 140, 278.
Barbier, 188.
Barbou (J.), 89, 91.
Barine (A.), 52.
Barrès (M.), 96.
Bart (P. de), 101, **119**.
Barthélemy Saint-Hilaire, 3, 4.
Batillat (M.), 98.
Baudelaire (Ch.), 5, 12, 33, **53**, **54**, **55**, **56**, **57**, 59, 64, 67, 105, 106, 108, 110, 116, 121, 124, 127, 139, 140, 141, 142, 158, 159, 179, 180, 181, 188, 198, 249, 273, 279, 287, 289, 297, 329, 330, 334, 335, 377.
Bauer, 180.
Baur, 31.
Bazin, 138.
Beauclair (H.), 106, 143, 155.
Beer (M.), 98.
Beethoven, 138, 206, 319.
Bellay (Du), 236.
Belleau (R.), 230.
Belliot (H.), 131.
Bénard 3.
Berkeley, 199.
Berlioz, 19.
Bernardin de Saint-Pierre, 22, 126, 392.
Bernardt (S.), 69.
Bernis, 170.
Berry (G.), 82.
Bertand (A.), 58, 141, 335.
Bernard, 9.
Bibesco, 130.
Blaize (J.), 78.
Bleucoton, 146, 149.
Boiëldieu, 138.
Boileau, 24, 114, 222, 336, 377.

Boniface (Saint), 141.
Bonnet (A.), 73.
Bons d'Anty, 73.
Bornibus, 145.
Bossuet, 34, 140, 254, 366.
Boucher, 252.
Boucheron (M.), 101, **120**.
Bouchet (J.), 31.
Bouillet, 3.
Bouillier, 3.
Boulanger (Général), 377.
Bourciez (E.), 30.
Bourdaloue, 140.
Bourde (P.), 101, **104**, 105, 106.
Bourget (P.), 21, 69, 84, 349, 355.
Bourson (A.), 98
Boyer d'Agen, 87, 97.
Boylesves (R.), 95.
Bradlaugh, 3.
Bresdin, 138.
Brinn'Gaubast (L. Pilate de), 87, 96, 97.
Brunetière (F.), 31, 101, **125**, 126, 162.
Brunot, 31, 356.
Brugnyon (Ph.), 31.
Bryant, 14.
Buffon, 126.
Buret (P.), 148.
Burne (J.), 11, 347.
Byron, 13.
Byvanck, 230, 231, 234.

C

Cabriol, 70.
Caraboul, 145, 146.
Carapatidès, 145, 147.
Carrière, 9, 42.
Cassagne (A.), 57.
Castro (E. de), 98.
Catulle, 58, 386.
Cazalbou, 72.
Cazals (F.-A.), 87, 97.
Cazin, 9.
Céard, 84.
Cerfbeer (A.), 89.
Champfort, 386.
Champsaur, 69, 72, 82, 95, 125.
Charpentier, 73.
Chateaubriand, 22, **32**, **33**, **34**, 42, 64, 116, 126, 392.
Chénier, 161, 188, 329.
Cicéron, 34.
Cladel, 82.
Claretie (J.), 70, 104.
Clozel (J.), 98.
Cohl (E.), 78, 79.
Collignon (L.), 71, 73.
Commodien, 139.
Commynes, 114, 222.
Comte (A.), 3.
Coppée (F.), 69, 109, 145. 250, 256, 378, 387.
Coquelin, 69.
Corbel (H.), 98.
Corbière (T.), 99, 104, 141, 153, **278** à **285**, 293, 390.
Corneille, 25, 116, 149, 161, 235, 374.
Corrozet (G.), 28.
Courbet, 71.
Couturat (G. et J.), 98.
Couturier (E.), 88.
Crétin (G.), 31.
Cros (C.), 69, **271** à **278**, 292, 335, 390.
Cros (E.), 98.

D

Dante, 9, 46, 110, 383.
Darwin, 3, 108, 304, 344.
Darzens (R.), 95, 96, 97.
Décori (F.), 77.
Décori (L.), 76.
Degron (H.), 94.
Delaroche (A.), 98.
Delille, 144.
Della Rocca de Vergalo, **334**, 335.
Delorme, 41, 108.
Demare (H.), 73.
Desbouiges, 71, 72, 73.
Deschamps (L.), 95, 99, 190.
Devoluy (P.), 98.
Diderot, 40, 41, 140.
Dotowiesky, 14, **15**, 16.
Dreuneck (J.), 72.
Dubédat (G.), 95.
Du Boda, 120.
Dubus (E.), 92, 120, 121, 303, **314** à **318**.
Dujardin (E.), 20, 84, 303, **368** à **369**.
Dumas (A. père), 51, 52, 157.
Dumas (G.), 16.
Dumur (L.), 83, 96.
Dupuy (E.), 16.
Duranty, 141.

E

Eliot (G.), 10, 12.
Emerson, 321.
Erasme, 27.
Eschyle, 34, 115, 383.
Esparbès (D'), 69, 78, 83, 96.
Esseintes (Des), **133** à **143**, 155, 287.
Estoc (D'), 145.
Euripide, 115.

F

Faguet (E.) 236.
Fantin-Latour, 8.
Fau (F.), 73.
Fénéon (F.), 83, 84, 88, 89, 92, 93.
Féval (P.), 157.
Fichte, 17, 199.
Flambergeot, 145, 147.
Flaubert (G.), 6, 49, 110, 140, 301.
Fléchier, 365.
Fleury (M. de), 93.
Flotow, 138.
Floupette, 102, 104, 106, 132, **143** à **156**. 287.
Floux (J.), 77.
Fort (P.), 384.
Fouillée, 3.
Fouquier (H.), 375.
Fourier, 347.
Fourcaud, 84, 85.
Fragerolle, 77.
France (A.), 101, **114**, 115, 116, 128.
Franc-Nohain, 275.
Freissinet (I.), 84.
Fréron, 162.

G

Gaboriau, 78.
Gaillarde (J.), 30.
Galilée, 375.
Garet, 71.
Gaud (A.), 98.
Gauthier-Villars (H.), 94.
Gautier (Mme J.), 334.
Gautier (T.), 5, 49, 105, 198, 386.
Ghil (R.), 83, 95, 97, 98, 112, 121, 122, 123, 126, 160, **303** à **314**, 317, 320, 321, 322, 390, 391.
Gilbert, 279.
Gill (A.), 69.
Glatigny (A.), 158.
Godin (E.), 73.
Gœthe, 17, 110, 304.
Goncourt (De), 6, 84, 140, 159.
Goubert, 12.
Goudeau (E.), 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 99.
Gourmont (R. de), 23, 82, 199, 210, 278.
Goya, 328.
Gozlan (L.), 305.
Grenet-Dancourt, 70, 72, 73.
Guillaumel, 73.
Gull, 72.
Gungl, 69.
Guyau, 3.

H

Habert (F.), 29.
Hannon (T.), 141.
Haraucourt, 73.
Hartmann, 110, 344, 345.
Haumant (E.), 15.
Hegel, 51, 59, 199.
Hello (E.), 140.
Helmholtz, 308.
Hemma (L.), 320.
Hennique (L.), 69, 84, 88.
Henry (C.), 90, 91, 92.
Herder, 17.
Heredia (De), 250, 329, 371.
Heroët (A.), 28.
Hérold (F.), 373, **382** à **385**.
Hoffmann, 127, 158.
Holyouke, 3.
Hood (T.), 13.
Horace, 139, 227, 273.
Houssaye (A.). 58.
Hugo (V.), 5, 22, **37**, **38**, **39**, 42, 54, 64, 105, 106, 141, 144, 145, 149, 158. 219, 222, 223, 249, 279, 285, 287, 326, 366, 382, 383, 386.
Huret (J.), 160, 161, 162, 187, 207, 210, 211, 230, 340, 371, 372.
Huss (J.), 375.
Huysmans, 84, 88, 102, 112, **132**, 155.

I

Ibsen, 163.
Ieres, 73.
Ivry (O. d'), 77.

J

Jammes (F.), 250, 270, 274, **293** à **303**.
Janet (P.), 4.
Jodelle, 398.
Jourdain, 3.
Jouy (J.), 71, 72, 73, 77.
Jullien (J.), 94.
Juvénal, 139.

K

Kahn (G.), 17, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 122, 125, 126, 178, 274, 303, 320, 321, **329** à **344**. 357, 368, 390.
Kalig (P.), 278.
Kardec (A.), 4.
Klingsor (T.), 94.
Knopff (G.), 98.

Koch (P. de), 108, 157.
Krazenstein, 308.
Krysinska (M.), 69, 187, 335.

L

Labé (L.), 30, 73.
La Bruyère, 101, **107**, 116, 117, 227.
Lachelier, 4.
Laffite, 3.
La Fontaine, 62, 149, 161, 163, 164, 170, 190, 226, 227, 229, 236, 295, 337, 363, 392.
Laforgue (J.), 84, 90, 92, 97, 99, 123, 303, 335, **344 à 357**, 361, 362, 368, 369, 390.
La Leude (J. de), 82.
Lamarck, 305.
Lamartine, 34, **35**, 36, 37, 38, 39, 42, 64, 116, 144, 149, 188, 279.
Lamennais, 140.
Lantoine (A.), 98.
Laplace, 305.
Larousse, 120, 372.
La Taillède (R. de), 98, 373, 381.
Lazare (B.), 93, 385.
Lebargy, 69.
Lebrun-Pindare, 25.
Le Cardonnel (L.), 74, 97, **241 à 246**.
Lecomte (G.), 88.
Leconte de Lisle, 5, 109, 141, 250, 301, 346, 382, 388.
Lefranc de Pompignan, 25.
Le Maire de Belges, 31.
Lemaître (J.), 101, **123**, 124, 125.
Le Mouel (E.), 72, 73.
Lepage (B.), 69.
Le Petit (A.), 72, 73.
Lévy (J.), 73, 77.
Liszt, 19.
Littré, 3, 106.
Livron (L. de), 334.
Loir (L.), 69.
Lombardi (V.), 98.
Longfellow, 14.
Lorin (G.), 69, 70, 73, 78.
Lorrain (J.), 87, 125.
Lucain, 139.
Luyken (J.), 238.
Lycophron, 115.

M

Machiavel, 53.
Mac-Nab, 77.
Mæterlinck (M.), 95, **261 à 271**, 321, 390.
Maistre (J. de), 140.
Malherbe, 24, 141, 189, 222, 227, 233, 236, 237, 377, 378, 379.
Mallarmé (S.), 11, 12, 37, 83, 84, 90, 91, 92, 97, 104, 105, 112, 121, 122, 123, 126, 141, 151, 154, 157, **198 à 219**, 237, 238, 254, 273, 293, 304, 314, 317, 320, 321, 369, 371, 390, 361.
Mallat de Bassilant, 73.
Mallock, 3, 4.
Marc-Aurèle, 346.
Margueritte (V.), 97.
Marot, 27.
Mars (A.), 74.
Marsolleau, 69.
Martial, 139, 386.
Martin (H.), 8.
Masson (A.), 71, 72, 73, 77.
Mauclair (C.), 215, 303, **321**.
Maugis (H.), 83.
Maupassant (G. de), 69.
Maurras (C.), 98.
Mayence (H.), 91.
Maysonnier (D.), 98.
Mazel (H.), 95.
Mendès (C.), 11, 85, 109, 158, 159, 334.
Merrill (St.), 95, 97, 98, 123, 303, **321 à 322**.
Meschinot (J.), 31.
Meusy, 77.
Meyerbeer, 19.
Michel (L.), 120, 189.
Michel-Ange, 163.
Mikhaël (E.), 95, 96, 97, **246 à 248**.
Milsand, 11.
Misogyne (A.), 27.
Mockel (A.), 92, 95, 98, 205, 303, **318 à 321**, 322.
Molière, 25, 140, 190, 271, 337, 374, 382, 392.
Molinet (J.), 31.
Monin (Dr), 69, 73, 78.
Monselet, 69.
Montaigne, 116.
Montégut, 10.
Montorgueil, 78.
Moore (G.), 84.
Moore (T.), 13.
Mooris (W.), 11.
Moréas (J.), 69, 77, 78, 83, 88, 92, 97, 98, 101, **106**, **110**, 112, 114, **115**, 120, 121, 154, 157, 160, 161, 162, 187, **219 à 239**, 304, 329, 373, 377, 381, 391.
Moreau (G.), 127, 138, 252.
Moreau (H.), 279.
Morhardt (M.), 92.
Morice (C.), **83**, **88**, **92**, 97.
Morisse (P.), **74**.

Mounet (P.), 69.
Moynet (G.), 70, 71, 73, 78.
Murger, 279.
Musset (A. de), 144, 145, 279, 287, 369, 371.

N

Natanson (A.), 95.
Nerval (G. de), 49, 50, 51, 52, 53, 64, 329, 330.
Newton, 375.
Nicole, 140.
Nietzsche, 20.
Nion (F. de), 84.
Nittis, 347.
Nodier, 42.
Nordau (M.), 129.
Novalis, 17.

O

Ohnet (G.), 7, 162.
Orban (V.), 12.
Orfer (L. d'), 89, 90, 91, 97.
Orléans (Ch. d'), 230.
Orllanges (D'), 72, 78.
Ovide, 43, 139.

P

Page (P.), 98.
Pascal, 140, 174.
Pasquier, 28.
Pelletier (J.), 31.
Perse, 139.
Petit (M.), 71, 72, 73, 78.
Petit de Julleville, 356.
Pétrone, 139, 386.
Pétrot (A.), 73.
Peyrot (M.), 101, 121, 123.
Philibert (J.), 98.
Picard, 319.
Pigalle, 163.
Pilon (G.), 163.
Pindare, 110, 381.
Pinkney (E.), 13.
Piron, 157.
Platon, 33.
Plaute, 139.
Plessys (M. du), 87, 97, 98, 123, 373, 381.
Pline, 139.
Poe (E.), 11, 12, 53, 54, 106, 127, 138, 141, 158.
Poictevin (F.), 83, 92, 306.
Pointes d'Auteroche, 71, 73.
Prévot (M.), 125.
Properce, 139, 227.
Psichari (J.), 128.
Puget, 163.
Puvis de Chavannes, 8, 127.

Q

Quillard (P.), 95, 96, 97, 373, 384, 385.
Quintilien, 139.

R

Rabelais, 27, 114, 116, 140, 222, 230, 314, 386, 398.
Rachilde, 83, 96.
Racine, 25, 116, 144, 161, 163, 188, 190, 235, 237, 337, 374.
Rall, 71, 78, 79, 82, 83.
Rameau (J.), 73, 78.
Ravaisson, 4.
Raynaud (E.), 83, 87, 97, 98, 373 à 382.
Redon (O.), 9, 139.
Reggio, 270.
Régnier (H. de), 83, 84, 88, 93, 95, 96, 97, 125, 303, 304, 367, 370 à 372, 385.
Remacle (A.), 166.
Renan, 3.
Renaud (J.), 98.
Renard (J.), 87, 97.
Retté (A.), 88, 92, 93, 94, 95, 100, 303, 369 à 370.
Rienzi (M. di), 92.
Rimbaud (A.), 83, 87, 91, 92, 97, 110, 122, 153, 155, 187, 285 à 293, 301, 306, 307, 335, 336, 377, 390.
Riotor (L.), 74, 78.
Rivarol, 386.
Rives, 69.
Rivière (H.), 76.
Robinet, 3.
Rod (E.), 85, 95, 162.
Rodenbach (G.), 256 à 261.
Rodin, 9, 163.
Rollinat (M.), 69, 71, 73, 77, 82.
Ronsard, 32, 161, 227, 230, 233, 237, 378, 379, 398.
Rops, 9.
Rosières (R.), 31, 130.
Rosny (J.-H.), 88, 261.
Rossel (V.), 17.
Rossetti (D.-G.), 11.
Rostand (E.), 371.
Rouin, 71, 72.
Rousseau (J.), 77.
Rousseau (J.-B.), 25.
Rousseau (J.-J.), 22, 32, 126, 140, 308, 392.

Roux (P.), 95, 125.
Ruskin, 11.
Rutebeuf, 114, 115, 222, 304.

S

Sade (De), 148, 159.
Saint-Amand, 386.
Sainte-Beuve, **39**, **40**, **41**, **42**, **43**, 44, 54, 64.
Sainte-Croix (C. de), 92.
Saint-Gelais (O. de), 31.
Saint-Paul (A.), 93, 98.
Saint-Simon, 116.
Salis (R.), **74**, **75**, 76, 77.
Salluste, 139.
Samain (A.), 74, 77, **248** à **256**, 261, 273.
Sapeck, 72, 76.
Sarcey (F.), 70, 125, 377.
Secève (M.), 29, 30, 31, 123.
Schelling, 17, 199.
Schiller, 17.
Schlegel, 17.
Schmitt (J.), 93.
Schopenhauer, 108, 163.
Schubert, 138.
Schumann, 138.
Sénèque, 139.
Shakespeare, 110, 383.
Shelley, 13.
Sibilet (T.), 31.
Simon (J.), 3.
Socrate, 35, 80, 346.
Sophocle, 115.
Souchon (P.), 98.
Spencer, 3, 304.
Spinoza, 315.
Stace, 136.
Staël (Mme de), 22.
Stapfer, 39.
Steinhel, 76.
Stendhal, 141.
Suétone, 139.
Sully Prudhomme, 5.
Supile (T.), 17.
Sutter-Laumann, 101, **103**, **111**, 112, 114, 118.
Swedenborg, 45, 46, 51.
Swinburne, 11.

T

Tacite, 139.
Tahureau (J.), 30.
Taillade (L.), 69, 83, 87, 92, 96, 97, 373, 377, **385** à **388**.
Taillemont (C. de), 30.
Taine, 196, 346.
Tapora (M.), 143, 145, 147, 148, 149
Tennint (W.), 223.
Tennyson (A.), 13, 243, 244.
Térence, 139.
Tertullien, 139.
Thebault (E.), 98.
Theocopuli, 139.
Théocrite, 227, 386.
Thibaut, 233.
Thiers, 114.
Thomas (A.), 138.
Thorel (J.), 93.
Thouret (G.), 255.
Tibulle, 139.
Tissot, 3.
Tite-Live, 139.
Tolbeck, 72.
Tolstoï, 14, **15**, 16.
Tomel (G.), 82.
Tourgueniel, **14**, 15, 16.
Trezenik (L.), 71, 72, 73, 74, 78, 79, 82, 83.
Trimouillat (P.), 129.
Truchaut, 77.

U

Uzanne (O.), 125.

V

Vacherot, 4.
Vallès (F.), 4.
Vallette (A.), 95, 96.
Van Bever (A.), 96, 237
Van Lerberghe, 262.
Vanier, 121, 143.
Vanor (G.), 93.
Varvara (M.), 98.
Vaugelas, 114, 115, 222.
Verhaeren (E.), 88, 92, 98, 303, **322** à **329**.
Verlaine (P.), 37, 42, 43, 82, 84, 87, 88, 90, 91, 92, 96, 97, 99, 100, 104, 105, 109, 110, 112, 121, 122, 123, 124, 141, 154, **157** à **198**, 211, 219, 227, 233, 238, 241, 245, 250, 270, 271, 272, 274, 285, 293, 297, 301, 303, 304, 317, 321, 335, 336, 366, 369, 371, 378, 381, 384, 390, 392, 393.
Vervoort (A.), 101, **107**.
Viau (T. de), 386.
Vicaire (G.), 106, 143, 155.
Vico, 304.
Victor (M.), 139.
Viclé-Griffin (F.), 88, 93, 94, 95, 96, 97, 123, 303, **357** à **368**.
Viette, 69.
Vignier (C.), 83, 92, 97.
Vigny (A. de), 5, **36**, **37**, 38, 39, 64,

106, 110, 144, 188, 235, 329, 371, 382.
Villabonais (L.), 78.
Villiers de l'Isle-Adam, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 84, 85, 91, 112, 141, 199.
Villon, 114, 116, 140, 161, 164, 196, 222, 386.
Villot, 19.
Vincent (F.), 98.
Virgile, 139, 227, 383.
Vogué (De), 16.
Voiture, 378.
Voltaire, 115, 140, 170.

W

Wagner (R.), 17, 18, 19, 20, 85, 127, 160, 191, 304, 319, 391.
Wagner (T.), 76.
Watteau, 169, 252.
Watts, 11.
Wilder, 85.
Willette, 76.
Willy, 83.
Wyzewa (T. de), 84, 85, 97.

Z

Zola, 6, 7, 18, 133, 140, 145, 159, 382.
Zurbaran, 328.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DU SYMBOLISME

I. — *La Genèse du mouvement Symboliste.*

Tableau général des lettres françaises vers 1885. — 1. La philosophie et la renaissance de l'idéalisme. — 2. Le Parnasse. — 3. Le Naturalisme. — 4. Les tendances nouvelles dans la peinture et dans la sculpture. — 5. Influence anglaise. — 6. Influence russe. — 7. Influence allemande. — 8. L'idéal Symboliste.. 1

II. — *Les Précurseurs du Symbolisme.*

1. Du Symbolisme dans la littérature française. — 2. L'École de Lyon et les mystiques du XVIe siècle. — 3. Chateaubriand. — 4. Lamartine. — 5. Alfred de Vigny. — 6. Victor Hugo. — 7. Sainte-Beuve. — 8. Balzac. — 9. Gérard de Nerval. — 10. Baudelaire. — 11. Villiers de l'Isle-Adam..... 24

DEUXIÈME PARTIE

LES PREMIERS PAS DU SYMBOLISME

I. — *Les Milieux Symbolistes.*

Les Cercles : 1. Les Hydropathes. — 2. Les Hirsutes, Nous autres. — 3. Le Chat-Noir. — 4. Les Décadents, les Jeunes, les Zutistes, les Jemenfoutistes. — — 5. Psychologie du Décadent..... 67

Les Revues : 6. La Nouvelle Rive gauche ; Lutèce. — 7. La Revue indépendante ; la Revue wagnérienne. — 8. Le Décadent ; le Symboliste. — 9. La Cravache. — 10. La Vogue ; Art et Critique. — 11. Revues belges et Revues françaises..... 82

Les Écoles : 12. Les Décadents, les Symbolistes, les Instrumentistes, l'École romane..... 96

II. — *Le Symbolisme et la Presse.*

Le chemin de Croix des Symbolistes : 1. Le Gil Blas : Paul Arène. — 2. La Justice : Sutter-Laumann. — 3. Le Temps : Paul Bourde. — 4. Le XIXe siècle : Jean Moréas. — 5. La France libre : André Vervoort. — 6. Le Figaro : La Bruyère. — 7. La France libre : Paul d'Armon. — 8. Supplément du Figaro : Jean Moréas. — 9. La Justice : Sutter-Laumann. — 10. Le Temps : Anatole France. — 11. Le Symboliste : Jean Moréas, Paul Adam. — 12. L'Événement : Paul de Bart. — 13. L'Écho de Paris : Maxime Boucheron. — 14. La Nouvelle Revue : Maurice Peyrot. — 15. La Revue bleue : Jules Lemaître. — 16. La Revue des Deux-Mondes : Ferdinand Brunetière. — 17. Les excuses et les injures de la critique 101

III. — *Les Chaperons du Symbolisme.*

A Rebours, par J.-K. Huysmann. Les Déliquescences, d'Adoré Floupette 132

TROISIÈME PARTIE

Les Maitres du Symbolisme

I. — *Verlaine.*

1. Son esthétique : ses opinions en littérature et en art. — 2. Son expression de l'amour : la femme : chasteté, libertinage précieux, sensualité, perversité. — 3. Son expression du mysticisme : tradition et science, douleur, prière, espérance, altruisme. — 4. Son Baudelairianisme. — 5. Son art poétique : sa prosodie, sa syntaxe 157

II. — *Mallarmé.*

1. Son esthétique : le procédé évocatoire. — L'art de composer. — 3. L'art d'écrire. — 4. Du vers. — 5. De la syntaxe. — 6. Du style 198

III. — *Moréas.*

Ses quatre manières : 1. La manière symboliste. — 2. La manière moyenageuse. — 3. La manière romane. — 4. La manière classique. — 5. Les trois groupes symbolistes 219

QUATRIÈME PARTIE

Les Groupes Symbolistes

I. — *Les Verlainiens.*

1° *Les Mélancoliques* : 1. Le Cardonnel. — 2. Mikhaël. — 3. Samain. — 4. Rodenbach. — 5. Mæterlinck.... 241

2° *Les Excentriques* : 6. Cros. — 7. Corbière. — 8. Rimbaud. — 9. Jammes..... 271

II. — *Les Mallarméens.*

1° *Les Harmonistes* : 1. Ghil. — 2. Dubus. — 3. Mockel. — 4. Mauclair. — 5. Stuart Merrill. — 6. Verhaeren..... 303

2° *Les Verslibristes* : 7. Kahn. — 8. Laforgue. — 9. Vielé-Griffin. — 10. Dujardin. — 11. Retté. — 12. De Régnier..... 329

III. — *Les Néo-classiques.*

1° *L'École romane* : 1. Raynaud, Du Plessys, de la Tailhède..... 373

2° *Les Indépendants* : 2. Hérold. — 3. Quillard. — 4. Tailhade..... 382

CINQUIÈME PARTIE

Conclusion

Le bilan du Symbolisme : ce qu'il a apporté d'original à la littérature française..... 389

Index..... 401

ERRATA

Page 11, ligne 16, *au lieu de* anglais, Dante, *lisez* anglais. Dante.
Page 29, ligne 11, *au lieu de* rossignol plaisans, *lisez* rossignols plaisans.
Page 32, ligne 26, *au lieu de* d'esthetique, *lisez* d'esthétique :
Page 39, ligne 24, *au lieu de* Jouvenee, *lisez* Jouvence.
Page 44, ligne 6, *au lieu de* laisant, *lisez* faisant.
Page 51, ligne 25, *au lieu de* vous avec, *lisez* vous avez.
Page 52, ligne 5, *au lieu de* poète à fait, *lisez* poète a fait.
Page 56, ligne 22, *au lieu de* être proscrits, *lisez* être proscrites.
Page 57, ligne 1, *au lieu de* im édiate-, *lisez* immédiate-.
Page 68, ligne 2, *au lieu de* insconsciemment, *lisez* inconsciemment.
Page 71, ligne 1, *au lieu de* 1891, *lisez* 1881.
Page 71, ligne 24, *au lieu de* Jouys, *lisez* Jouy.
Page 92, ligne 14, *au lieu de* impressionistes, *lisez* impressionnistes.
Page 99, ligne 14, *au lieu de* quen, *lisez* qu'en.
Page 107, ligne 26, *au lieu de* à La Bruyère, *lisez* à la La Bruyère.
Page 109, ligne 32, *au lieu de* perte, *lisez* porte.
Page 111, ligne 28, *au lieu de* c'est que M., *lisez* c'est ce que M.
Page 112, ligne 25, *au lieu de* leur temps ; mis, *lisez* leur temps, mis.
Page 118, ligne 30, *au lieu de* qu'il objectera, *lisez* qu'il objectivera.
Page 119, ligne 27, *au lieu de* l'air de fair, *lisez* l'air de faire.
Page 124, ligne 27, *au lieu de* ils ont décout, *lisez* ils ont décou-
Page 132, ligne 6, *au lieu de* Léon Vanné, *lisez* Lion Vanné.
Page 133, ligne 8, *au lieu de* s'épuiser Zola, *lisez* s'épuiser. Zola.
Page 139, ligne 10, *au lieu de* Horace, Salluste, *lisez* Horace. Salluste.
Page 140, ligne 10. *au lieu de* apostrophes les, *lisez* apostrophes, les
Page 150, ligne 30. *au lieu de* dévotions. *lisez* dévotions. ».
Page 152, ligne 20. *au lieu de* Rhytme, *lisez* Rythme.
Page 156, ligne 29. *au lieu de* c'es le, *lisez* c'est le.
Page 160, ligne 28, *au lieu de* D'inl. *lisez* D'in-.

Page 170, Titre courant, *au lieu de* Symbolsime, *lisez* Symbolisme.
Page 181, ligne 15, *au lieu de* Baudelairanisme, *lisez* Baudelairianisme.
Page 184, ligne 16, *au lieu de* dautres yeux, *lisez* d'autres yeux.
Page 187, ligne 14, *au lieu de* lair, *lisez* l'air.
Page 204, ligne 18, *au lieu de* floritures, *lisez* fioritures.
Page 205, ligne 13, *au lieu de* le genre est, *lisez* le génie est.
Page 213, ligne 28, *au lieu de* les philosophes, *lisez* les philologues.
Page 224, ligne 19, *au lieu de* commodes, *lisez* commodes.
Page 231, ligne 18, *au lieu de* les âme, *lisez* les âmes.
Page 231, ligne 19, *au lieu de* enseigné, *lisez* enseignée.
Page 233, ligne 12, *au lieu de* écrivains, *lisez* écrivains.
Page 234, ligne 18, *au lieu de* Déjà; en; *lisez* Déjà, en.
Page 236, ligne 30, *au lieu de* versification, abolies, *lisez* versification abolies.
Page 238, ligne 3, *au lieu de* fludifie, *lisez* fluidifie.
Page 238, ligne 21, *au lieu de* les audaces, *lisez* des audaces.
Page 238, ligne 25, *au lieu de* qne mal- *lisez* que mal-.
Page 241, ligne 2 du sous-titre, *lisez* 5. Mæterlinck.
Page 245, ligne 7, *au lieu de* consonnances *lisez* consonances.
Page 245, ligne 18, *au lieu de* Lestement, *lisez* Lentement.
Page 249, ligne 31, *au lieu de* Baudelaine, *lisez* Baudelaire.
Page 251, ligne 14, *au lieu de* de fer, *lisez* du fer.
Page 259, ligne 11, *au lieu de* en entendrait, *lisez* on entendrait.
Page 261, ligne 25, *au lieu de* embaumer., *lisez* embaumer.
Page 287, ligne 1, *au lieu de* villageoise, *lisez* villageoises.
Page 296, ligne 20, *au lieu de* amis, du, *lisez* amis du.
Page 300, ligne 16, *au lieu de* de l'aube, *lisez* de l'aube.
Page 306, ligne 2, *au lieu de* chargé, quant, *lisez* chargé. Quant.
Page 312, ligne 7, *au lieu de* principale, *lisez* principal.
Page 314, ligne 28, *au lieu de* harmonie initiative, *lisez* harmonie imitative.
Page 316, ligne 21, au-dessus du numéro 13, *ajoutez* la lettre E.
Page 322, ligne 23, *au lieu de* a plus, lisez à plus.
Page 327, ligne 9, *au lieu de* élémentaire, *lisez* élémentaire [1].
Page 327, ligne 32, *au lieu de* il est aussi, *lisez* il est ainsi.
Page 331, ligne 4, *au lieu de* jusqn'a, *lisez* jusqu'à.
Page 349, ligne 15, *au lieu de* Blanes, *lisez* Blancs.
Page 361, ligne 15, *au lieu de Ceuille*, *lisez Cueille*.
Page 398, ligne 9, *au lieu de* Pouquoi, *lisez* Pourquoi.

A MONSIEUR GUSTAVE LANSON

INTRODUCTION

Plan de la bibliographie. — Cette bibliographie est divisée en deux parties : l'une concernant les généralités relatives au mouvement poétique dit « symbolisme », l'autre réservée aux poètes mêmes de cette école.

Chaque article y est numéroté de 1 à 2612. Comme il importait de faire dans chaque rubrique une bibliographie complète de la question particulière qu'elle traitait, il devenait obligatoire de répéter bon nombre d'indications bibliographiques qui avaient déjà trouvé place dans une rubrique précédente. Pour éviter ces surcharges, la référence susceptible de répétition n'est mentionnée qu'une seule fois dans son détail à la rubrique qui l'a nécessitée la première. Elle n'est représentée ensuite que par un numéro d'ordre renvoyant à son texte entier.

Chaque rubrique est ordonnée d'après le plan suivant :

I. — Œuvres originales.
II. — Ouvrages en collaboration.
III. — Traductions.
IV. — Préfaces.
V. — Réimpressions.
VI. — Morceaux choisis.
VII. — Œuvres complètes.

VIII. A consulter.
- A. Ouvrages écrits
  - 1° En français.
  - 2° En langue étrangère.
- B. Périodiques
  - 1° De Paris.
  - 2° De Province.
  - 3° De l'Etranger.

Relativement aux paragraphes I, II, III, V, VI, VII, les indications bibliographiques ont été exactement relevées sur la première édition de chaque ouvrage. Noms d'auteurs, titres et remarques sont collationnés dans l'ordre même où ils figurent sur les éditions d'origine.

En ce qui concerne le paragraphe VIII, on a groupé dans chaque section les ouvrages par ordre alphabétique des noms d'auteurs, les articles par ordre alphabétique des titres de journaux.

Peut-être s'étonnera-t-on que nous n'ayons pas fait suivre immédiatement les premières éditions des réimpressions La division adoptée nous a paru présenter deux avantages : d'abord, elle permet de se rendre compte du premier coup de l'effort original réalisé par l'écrivain ; elle fait saisir ensuite de façon plus rapide quels sont, parmi les ouvrages de l'auteur, ceux qui ont trouvé auprès du public un accueil plus chaleureux. Notre ambition première avait été d'établir une bibliographie critique de la poésie symboliste, du moins en ce qui touche les références. A l'essai, nous avons dû y renoncer. Il n'y a pas de période littéraire qui ait autant que le symbolisme suscité ce qu'on appelle « des articles de camaraderie ». Si le paragraphe des « à consulter » présente ici plus d'abondance que de valeur, c'est d'une part que nous avons voulu être aussi complet que possible, c'est d'autre part que l'expérience nous a démontré combien juste restait ce conseil de Boileau :

Un fat quelquefois ouvre un avis important.

Cependant pour éviter aux chercheurs la peine de refaire après nous l'examen complet des références, nous avons indiqué par :

** Les ouvrages ou les articles de première utilité.

* Les ouvrages ou les articles intéressants.

? Les ouvrages ou les articles d'une partialité inquiétante.

*
* *

Remarques sur la première partie. — La première partie de cette bibliographie comprend sept paragraphes :

1° Les manuels, répertoires et articles de bibliographie qui peuvent orienter des recherches générales.

2° Des anthologies ou morceaux choisis : la plupart de ces extraits sont précédés de notices biographiques et quelquefois bibliographiques d'un excellent secours.

3° Critique générale, où se trouvent groupés les manuels littéraires donnant une étude d'ensemble sur le symbolisme et les recueils de critiques particulières sur les auteurs dits symbolistes.

4°, 5° et 6°. Nous avons cru nécessaire de faire des paragraphes spéciaux pour les décadents, les symbolistes et les verslibristes, non que le domaine propre à chacun d'eux soit nettement délimité et qu'il y ait entre les uns et les autres des différences absolument caractérisées, mais cette division est l'œuvre de la critique qui reconnaît parmi ces écrivains : dès poètes plus intéressés à varier le fond, les décadents ; d'autres plus soucieux de réformes syntaxiques, les symbolistes ; d'autres enfin dont l'effort a spécialement porté sur la rythmique et la versification, les verslibristes. A vrai dire, il n'est pas de décadent qui n'ait été symboliste ou verslibriste et réciproquement. Mais un manuel destiné à faciliter les recherches doit pouvoir prévenir

le lecteur que, si l'intelligence complète des auteurs de cette période exige l'examen des trois paragraphes, cependant chacun d'eux le renseignera avec plus de précision, le premier sur l'évolution des sentiments exprimés par la poésie, le deuxième sur la forme, le troisième sur la métrique.

7° Revues. — Ce paragraphe est assez court. A part l'ouvrage de M. de Gourmont, recueil d'ailleurs incomplet, il n'existe presque rien sur les jeunes revues de l'époque. Il n'eût pas été inutile de dresser à cette rubrique le catalogue de toutes les feuilles qui eurent alors, tant à Paris qu'en province, une floraison aussi spontanée qu'éphémère. Pratiquement, l'entreprise est vouée à l'insuccès. Beaucoup de ces revues n'ont laissé qu'un souvenir dans l'esprit des derniers symbolistes et il est impossible, au moins pour celles de province, d'en retrouver trace. La bibliographie de ce recueil ne renvoie donc forcément qu'aux plus importantes.

Remarques sur la deuxième partie. — Ici nous avons donné place aux écrivains qui, sans être nettement symbolistes, ont été, en poésie, les promoteurs du mouvement et sont avoués par les maîtres même de l'école comme les précurseurs les plus immédiats. Nous disons les plus immédiats, car à remonter un peu plus haut, — et ceci fait, du reste, l'objet d'un chapitre de notre autre étude, — il ne serait pas difficile de trouver ailleurs qu'en Nerval, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly ou Villiers de l'Isle-Adam, des ancêtres plus ou moins éloignés du symbolisme. Mais alors que chez ces derniers le symbolisme n'est qu'un accident, il apparaît chez les autres comme un effort voulu vers la nouveauté. A cet égard, ils méritaient de figurer dans cette bibliographie. La

rubrique qui les concerne y porte un titre en italique, pour éviter de les confondre avec les protagonistes de l'école.

Quant aux auteurs symbolistes eux-mêmes, le choix présentait quelques difficultés. On peut les répartir en trois catégories :

1° Ceux qu'on a coutume de faire figurer dans les recueils des poètes contemporains et que pour cette raison le public regarde à tort comme symbolistes. Sans être hostiles à la jeune école, souvent même en éprouvant pour ses adeptes de franches sympathies, ces écrivains ont néanmoins protesté contre le symbolisme, soit par la forme classique ou parnassienne de leurs vers, soit par la précaution jalouse qu'ils ont mise à ne jamais figurer dans les manifestations symbolistes de l'époque.

2° Ceux qui, au début de leur carrière, ont manifestement subi l'influence nouvelle, mais qui se sont rapidement évadés de la jeune école.

3° Ceux qui ont ouvertement fait profession de symbolisme dans leurs ouvrages, leurs manifestes ou leurs discours.

A la première classe appartiennent des indépendants, Barbusse, Despax, Fontainas, Lecomte, Le Roy, Magre, Roinard, Signoret et quelques poètes de « la Conque », Pierre Louys en tête. Nous les avons volontairement écartés de cette bibliographie.

Pour ceux de la deuxième catégorie, nous nous sommes borné à donner la bibliographie des œuvres qui appartiennent au symbolisme, en omettant délibérément les autres. Ainsi pour Bataille, illustre au théâtre dans un genre qui n'a rien de symboliste et qui

se trouve être en poésie un disciple assez émancipé de Jammes.

Ceux de la troisième catégorie ont fait l'objet de toute notre attention et nous espérons avoir réussi à établir pour chacun d'eux une bibliographie à la fois exacte et complète.

A. B.

BIBLIOGRAPHIE DE LA POÉSIE
SYMBOLISTE

PREMIÈRE PARTIE
GÉNÉRALITÉS

I. — BIBLIOGRAPHIES

A. — OUVRAGES

EN FRANÇAIS

1. Aide-Mémoire du libraire et de l'amateur de livres, répertoire d'ouvrages rares ou curieux en tous genres, anciens et modernes : éditions originales ; livres à gravures des XVIe, XVIIe XVIIIe et XIXe siècles, impressions rares, etc., avec l'indication de leur valeur dans le commerce par un ancien libraire. — Paris Schleicher frères, 1907, in-8°.
2. Betz (Louis-P.). — La Littérature comparée, essai bibliographique. — Strasbourg. Trübner, 1900, in-8°.
3* Lanson (G.). — Manuel de bibliographie de la littérature française moderne, 1500-1900. — Paris, Hachette. 1909, 4 vol. in-8°, — t. IV.
4. Laporte (A.). — Bibliographie contemporaine, manuel de l'amateur de livres rares et curieux, d'éditions romantiques, d'ouvrages tirés à

petit nombre depuis 1800 jusqu'à nos jours. — Paris, 1884-1890, 5 vol. in-8°.
[S'arrête après la lettre H.]

5. Le Soudier (H.). — Bibliographie française, 1re et 2e séries. — Paris, Le Soudier, in-8°.

6** Thieme (Hugo P.). — Guide bibliographique de littérature française de 1800 à 1906. Prosateurs, poètes, auteurs dramatiques et critiques... — Paris, Welter, 1907, in-8°.

7. Vicaire (Georges). — Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle, 1801-1893. — Paris, A. Rouquette, 1902, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° EN FRANÇAIS

8. Bibliographie de la France ; journal général de l'imprimerie et de la librairie. — Paris, au Cercle de la librairie, in-8°.
[De 1885 à nos jours.]

9. Catalogue général de la librairie française (continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz). — Paris, Nilsson, 1892-1909, in-8°.
[Des tomes XII à XVIII.]

10. La Chronique des livres, revue bi-mensuelle de bibliographie et d'histoire littéraire. — Paris, 10, rue Monsieur-le-Prince, in-8°.
[S'arrête en 1905.]

11. Le Polybiblion, revue bibliographique universelle. — Paris, 2, rue Saint-Simon, in-8°.
[Cf. surtout la rubrique : Critique et histoire littéraire.]

12. Revue générale de bibliographie française publiée sous la

direction de Victor Dave et Alfred Costes. — Paris, Schleicher, in-8°.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

13. Brockhaus — Allgemeine Bibliographie, monatliches Verzeichniss der Wichtigern neuen Erscheinungen der deutschen und ausländischen Literatur. — Leipzig, in-4°.

II. — ANTHOLOGIES

14. Anthologie de la Société des poètes français. — Paris, Bibliothèque générale, 1907, in-16.
15. Anthologie des écrivains belges de langue française. — Bruxelles, Dechenne, 1903, 5 vol. in-16.
16. France (la) porte-lyre. — Paris, Gastein-Serge, 1909, in-8°.
17. Gossez (A.-M.). — Poètes du Nord, 1880-1902. — Paris, Ollendorff, 1902, in-18.
18. Millanvoye (Bertrand de). — Anthologie des poètes de Montmartre. — Paris, Ollendorff, 1909, in-12.

19** Van Bever (Ad.) et Leautaud (Paul). — Poètes d'aujourd'hui, morceaux choisis, accompagnés de notices biographiques et d'un Essai de Bibliographie. Nouvelle édition corrigée et augmentée. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, 2 vol. in-18.

20** Van Bever (Ad.) — Les Poètes du terroir du xve au xxe siècle. — Paris, Delagrave, 1909, 3 vol. in-18.

21. Walch (J.). — Anthologie des poètes français contemporains, le Parnasse et les écoles postérieures

au Parnasse (1886-1906), morceaux choisis, accompagnés de notices bio et bibliographiques. — Paris, Delagrave, 1906-1907, 3 vol. in-18.

III. — CRITIQUE GÉNÉRALE

OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

22. Bataille (Henry). — Têtes et Pensées. Portraits de Tristan Bernard, Alfred Capus, Jules Case, Maurice Donnay, Paul Fort, André Gide, Gustave Kahn, Jean Lorrain, Pierre Louys, Octave Mirbeau, Robert de Montesquiou, Catulle Mendès, Lucien Muhlfeld, André Picard, Henri de Régnier, Jules Renard, Georges Rodenbach, Edmond Sée, Jean de Tinan, Pierre Valdagne, Fernand Vanderem, Willy. — Paris, Ollendorff, 1901, gr. in-4°.
23. Beaunier (André). — La Poésie nouvelle. Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moreas, Émile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Stuart-Merrill, Francis Jammes, Paul Fort, Max Elskamp. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902. in-18.
24. Biré (Edmond). — Histoire et littérature. — Lyon, Vitte, 1895. in-8°.
25. Bourget (Paul). — Essais de Psychologie contemporaine. — Paris, Lemerre, 1883, in-18.
26. Brunetière (F.). — Nouvelles questions de critique. — Paris, Calmann-Lévy, 1890, in-18.

27. — Essais sur la littérature contemporaine. — Paris, Calmann-Lévy, 1890, in-18.

28. — Évolution de la poésie lyrique. — Paris, Hachette, 1895, in-16.

29. — Manuel de l'Histoire de la littérature française. — Paris, Delagrave, 1898, in-16.

30. — Études critiques sur l'Histoire de la littérature française. Sixième série. — Paris, Hachette, 1899, in-16.

31 ? Casella (Georges). Gaubert (Ernest). — La Nouvelle littérature, 1895-1905 : écoles et manifestes, la critique, la poésie, le roman, le théâtre, les jeunes en province, dictionnaire biobibliographique, documents. — Paris, Sansot, 1908, in-18.

32. Charles (J.-Ernest). — La Littérature française d'aujourd'hui. — Paris, Perrin, 1902, in-16.

33. — Les Samedis littéraires. — Paris, Sansot, 1905, in-18. [1re, 2e et 3e séries.]

34. Faguet (Émile). — Histoire de la littérature française. — Paris, Plon-Nourrit, 1900, 2 vol. in-8°.

35. France (Anatole). — La Vie Littéraire. — Paris, Calmann-Lévy, 4 vol. in-18 :
1re série, 1888.
2e série, 1890.
3e série, 1891.
4e série, 1892.

36. Fuster (Charles). — Essais critiques. — Paris, Giraud, 1886, in-12.

37. Gidel (Charles). — Histoire de la littérature française. — Paris, Lemerre, 1898, 5 vol. in-18. [Tome V.]

38. Giraud (Victor). — Principaux courants de la littérature française au XIXe siècle. — Fribourg, 1900, in-8°.

39. Glaser (Ph. Emmanuel). — Le Mouvement littéraire (Petite chronique des lettres). — Paris, Ollendorff, 1905, in-18.
[Depuis 1904.]

40. Gourmont (Remy de). — Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui. (Les Masques, dessinés par F. Vallotton, au nombre de XXX, savoir : M. Maeterlinck, E. Verhaeren, H. de Régnier, F. Vielé-Griffin, Mallarmé, A. Samain, P. Quillard, A.-F. Hérold, A. Retté, Villiers de l'Isle-Adam, L. Tailhade, J. Renard, L. Dumur, G. Eckhoud, P. Adam, Lautréamont, T. Corbière, A. Rimbaud, F. Poictevin, A. Gide, P. Louys, Rachilde, J.-K. Huysmans, J. Laforgue, J, Moréas, Stuart-Merrill, Saint-Pol-Roux, R. de Montesquiou, G. Kahn, Verlaine). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1896, in-18.

41. — Le IIe Livre des Masques (les Masques, dessinés par F. Vallotton au nombre de XXIII, savoir : F. Jammes, P. Fort. H. Rebell, F. Fenéon, L. Bloy, J. Lorrain, E. Dujardin, M. Barrès, C. Mauclair, V. Charbonnel, A. Valette, M. Elskamp, H. Mazel, M. Schwob, P. Claudel, R. Ghil A. Fontainas, J. Rictus, H. Bataille, E. Mikhaël, G.-A. Aurier, les Goncourt, E. Hello). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-18.

42. — Promenades littéraires. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

43. — Promenades littéraires, 2e série. — Id., 1906, in-18.

44. Lanson (G.). — Histoire de la littérature française. — Paris, Hachette, 1895, in-12.

44². Lazare (B.). — Cf. nº 932.

45. Le Cardonnel (Georges) et Vellay (Ch.). — La Littérature contemporaine, 1905. Opinions des écrivains de ce temps. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

46. Le Roux (Hugues). — Portraits de cire. — Paris, 1891, in-8°.

47. Marsac (Henri). — Écrivains d'hier et d'aujourd'hui. — Paris, Bibliothèque de l'Association, 1903, in-8°.

48? Mendès (Catulle). — Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France, suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle. — Paris, Fasquelle, 1903, gr. in-8°.

49. Meunier (Georges). — Le Bilan littéraire du XIXe siècle. — Paris, 1897, in-8°.

50* Pellissier (Georges). — Études de littérature contemporaine. — Paris, Perrin, 1898, in-18.

51* — Le Mouvement littéraire contemporain. — Paris, Hachette, 1901, in-16.

52. Petit de Julleville. — Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, publiée sous la direction de Petit de Julleville. — Paris, Colin, 1896 et suiv., 8 vol. in-8°, — t. VIII.

53. Portraits (les) du prochain siècle. — Paris, Girard, 1894, in-8°.

53². Retinger (J.-H.). — Histoire de la littérature française du Romantisme à nos jours. — Paris, Grasset, 1911, in-16.

54. Spronck (Maurice). — Les Artistes littéraires. — Paris, Calmann-Lévy, 1889, in-18.

55. Tellier (J.). — Nos Poètes. — Paris, Despret, 1888, in-18.

56. Vigie-Lecocq (E.). — La Poésie contemporaine, 1884-1896. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

57. Blaze de Bury (Yetta). — French Literature of to-day. Westminster, Constable, (1898) in-16.

58. Crawford (Virginia). — Studies in Foreign Literature. — London, Duckworth, 1899, in-8°.

59. Eloesser (Arthur). — Literarische Porträts aus dem modern Frankreich. — Berlin, S. Fisher, 1904, in-16.
[Portraits des littérateurs de la France moderne.]

60. Meyer (Erich). — Die Entwickelung der französischen littératur seit 1830. — Gotha, Perthes, 1898, in-8°.
[L'Évolution de la litt. fran. depuis 1830.]

61. Rimestad (Christian). — Fransk Poesi det nittende Aarhundrede.— Kobenhavn, Schuboth, 1905, in-16.

62. Roberto (Diego de). — Poeti francesi contemporanei. — Milano, L. F. Cogliati, 1900, in-16.

63* Thompson (V.). — French Portraits. Being appreciations of the writers of young France. — Boston, Richard G. Badger et Cie, 1900, in-8o.

64. Van Hamel (A.-G.). — Het letterkundig Leven van Frankrijk. Studien en schetsen... — Amsterdam, van Kampen (1899), 3 vol. in-16.
[La Vie littéraire en France. Études et esquisses.]

IV. — DÉCADENTS

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

65? Anonyme. — La Vérité sur l'école décadente par un bourgeois lettré. — Paris, Vanier, s. d., in-12.

66. — Le Petit Bottin des Lettres et des Arts. — Paris, Giraud, 1886, in-16.

67. Baju (A.). — L'École décadente. — Paris, Vanier, 1887, in-18.

68. — L'Anarchie littéraire. — Paris, Vanier, s. d., in-18.

69. Bibesco. — La Question du vers français et la tentative des poètes décadents. — Paris, Fisbascher, 1896, in-8°.

70. Coucke (J.). — Notes sur l'évolution littéraire et corrélation avec les phénomènes économiques. — Bruxelles, Lamartine, 1896, in-18.

71. Deschamps (G.). — La Vie et les livres. — Paris, Colin, 1897, in-8°.

72. Husymans (J.-K.). — A Rebours. — Paris, Charpentier, 1884, in-18.

73? Laurent (E.). — La Poésie décadente devant la science psychiatrique. — Paris, Maloine, 1897, in-18.

74. Maisonneuve. — La Décadence. — Paris, Sauvaître, 1892, in-12.

75. Mougenot (J.). — Hugo et les décadents (1830-1890). — Paris, bureau du Chat-Noir, 1889, in-16.

76 ? Nordau (Max). — Dégénérescence. Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich. — Paris, Alcan, 1894, 2 vol. in-8°.

77. Plowert (J.) (Paul Adam). — Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes. — Paris, Vanier, 1888, in-18.

78 ? [Vicaire (Gabriel) et Beauclair (Henri)]. — Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapora. — Byzance, Lion Vanné, 1885, in-12.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

79* Weigand (W.). — Essays zur Psychologie der Decadence. — München, Merhoff, 1893, in-16.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

COSMOPOLIS :

80. 1896, mars. Édouard Engels : Décadents et symbolistes.

81. — mars. Heinrich Welti : Die Nachfolge Richard Wagners.

DÉCADENT (LE) :

82. 1888, janvier 1-15. A Baju : Les Parasites du décadisme.

83. — février 15-28. A. Baju : Les Décadents et la vie.

84. — février 15-28. Ernest Raynaud : M. J. Lemaître et les poètes décadents.

85. — avril 15-30. A. Baju : Les Décadents et la pose.

86. — juin 15-20. A. Baju : Le Monde et les décadents.*

87. — oct. 1-15,15-31. Ernest-Raynaud : A propos des poètes maudits.

88. — octobre 1-15. A. Baju : Caractéristiques des décadents.

89. — nov. 15-30 Louis Villatte : Les Décadents et l'affaire Chambige.

90. — déc. 1-15. Louis Villatte : L'Influence des décadents.

91. — déc. 1-15. Jules Maus : Chronique des lettres.

92. — déc. 15-31. Stephanus : Les Décadents.

93. 1889, mars 1. A. Baju : Orientations.

94. — mars 1. A. Baju : L'Esthétique des décadents.

XIXe SIÈCLE (LE) :

95* 1885, août 11. J. Moréas : Les Décadents.

ÉCHO DE PARIS :

96. 1886, octobre 22. Maxime Boucheron : Louise Michel décadente.

97. 1891, sept. 13,14,20. H. Baüer : Avant Lohengrin.

98. 1891, septembre 24. Émile Bergerat : Le Précurseur.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

99. 1890, t. I, p. 137. Émile Goudeau : L'Individualisme.

100. 1893, t. VI, p. 167. Georges Vanor : Le Drame wagnérien.

ERMITAGE :

101. 1892, janvier. Ch. Maurras : Le Repentir de Pithéas.

ÉVÉNEMENT (L') :

102. 1886, janvier 29. Henri Houssaye : Les Romanciers contemporains et le naturalisme.

103? 1886, octobre 3. Paul de Bart : L'École décadente.

FIGARO :

104. 1885, juin 24. Philippe Gille : Les Déliquescences.
105? — sept. 22. Labruyère : Le Décadent.

FRANCE (LA) :

106. 1886, octobre 6. Les Décadents.
107. 1885, sept. 18. André Vervoort : Le Décadent.

FRANCE LIBRE (LA) :

108. 1885, sept. 25. Paul d'Armon : Les Poètes maudits.

GIL BLAS :

109. 1885, mai 17. Paul Arène : Le Décadent.

JUSTICE (LA) :

110* 1885, juillet 19. Sutter-Laumann : Les Déliquescences.
111. 1886, sept. 13 et 20. Sutter-Laumann: Les Décadents.

MERCURE DE FRANCE :

112. 1891, octobre. Saint-Pol-Roux : La Gent irritable. La Trève.
113. 1897, janvier. Vigié-Lecocq : L'Amour dans la poésie contemporaine.
114. 1900, novembre. Tristan Klingsor : Les Musiciens et les poètes contemporains.

OBSERVATEUR :

115. 1891, avril 21. Henri Belliot : La Réaction littéraire.

PLUME (LA) :

116. 1890, sept. 15. E. Dubus : Une Conférence décadente en 1886.
117. — sept. 15. X... : Les Coulisses du décadisme.

118. 1891, mai 15. Léon Bloy : Les Funérailles du naturalisme.

119. 1893, mars 15. Jean Carrère : Les Derniers Adieux du Parnasse mourant.

République française (la):

120? 1886, octobre 3. Gustave Isambert: Les Décadents

Revue blanche:

121. 1892, t. II, p. 239. L. Muhlfeld: Chronique de la littérature.

122? 1898, t.XV, p.251. Léon Tolstoï : Les Décadents.

123. — t. XVI, p. 241. R. de Gourmont: Esthétique de la langue française.

Revue bleue:

124. 1887, sept. 17. Maxime Gaucher: Causerie littéraire.

125. 1890, février 22. Maxime Gaucher: La Poésie décadente: origines et tendances.

Revue de Paris:

126. 1896, février 1. L'École décadente.

Revue encyclopédique:

127* 1893, janvier 1 Léon Deschamps : La Jeune Littérature.

Revue du Livre (la):

128. 1888, octobre. O. Uzanne: La Bohème d'hier et les réguliers d'aujourd'hui.

Revue indépendante:

129. 1884, novembre. P. Verlaine: Sur le Parnasse contemporain.

Revue wagnérienne :

130. 1886, juin 8. T. de Wyzeva. Notes sur la littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886.

Scapin (le) :

131. 1886, sept. 1. Vir : La Décadence.

Supplément du Figaro :

132. 1886, sept. 18. J. Moréas : Un Manifeste.

Temps (le) :

133* 1885, août 6. Paul Bourde : Les Décadents.

Univers illustré (l') :

134. 1886, octobre 2. Les Décadents.

2° de l'étranger

Flegrea (Naples) :

135* 1901, mars 5 et 20. Ad. van Bever : Notes pour servir à l'histoire de la poésie contemporaine.

Marzio (Don) :

136. 1892, avril 4. Vittorio Pica : L'Art aristocratique.

Revue de Belgique :

137. 1904, janvier 15. Arthur Daxhelet : Une Crise littéraire.

Revue de Genève :

138* 1886, juillet 25. E Dujardin : Richard Wagner et la poésie française contemporaine.

Wallonie (la) (Liége) :

139. 1887, t. II, p. 233. L. Hemma : Chronique littéraire.

Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte :

140. 1893, t. XV, p. 24-60. K. Sachs : Ueber die neueren franz. Literatur bestrebungen, besonders die Decadents.

V. — SYMBOLISTES

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

141. Anonyme. — A propos des symbolistes. [Extrait de la Revue de Lille, juillet 1897.] — Arras, Sueur-Charruey (1897), in-8°.
142. Baes (Edgar). — Le Symbole et l'Allégorie. — Bruxelles, impr. de Hayez (1898), in-8°.
143. Beaujon (Georges). — L'École symboliste. — Basel, 1900, in-8°.
144. Bérenger (Henri). — L'Aristocratie intellectuelle. — Paris, Colin, 1895, in-18.
145* Berthelot (Ph.). — Symbolisme. Dans la Grande Encyclopédie. — Paris, s. d., 30 vol. in 18, t. XXX.
146. Bridgmann (F.-A.). — L'Anarchie dans l'art. — Paris, Société d'éditions d'art, s. d., in-8°.
147. Brunot (F.). — La Langue française de 1815 à nos jours. [Dans le tome VIII du n° 52.]
148* Byvanck (W.-G.-G.). — Un Hollandais à Paris en 1891. — Paris, Perrin, 1892, in-16.
149. Charbonnel (Victor). — Les Mystiques dans la littérature présente, 1re série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.
150. Doumic (René). — Études sur la littérature française, 4e série. — Paris, Perrin, 1901, in-16.
151. Favre (L.). — La Musique des couleurs. — Paris, Schleicher, 1900, in-8°.
152. Fenéon (Félix). — Les Impressionnistes en 1886. — Paris, aux bureaux de la Vogue, 1887, in-8°.
153. Ferrero (Guillaume). — Les Lois psychologiques symbolistes. — Paris, Alcan, 1894, in-8°.

Ghil (R.). — Cf. n° 680.

154. Gourmont (R. de). — La Culture des idées. (Du style ou de l'écriture. La création subconsciente. La dissociation des idées. Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence. Le paganisme éternel. La morale de l'amour. Ironies et paradoxes.) — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

155. Huret (Jules). — Enquête sur l'évolution littéraire — Paris, Charpentier, 1891, in-18.

156. Imbert (Hugues). — Rembrandt et Richard Wagner. Le clair-obscur dans l'art. — Paris, Fishbascher, 1897, in-8°.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

157. Lichtenberger (H.). — Richard Wagner. — Paris, Alcan, 1898, in-8°.

Mauclair (C.). — Cf. n° 1228.

158? Mendès (C.). — La Légende du Parnasse contemporain. — Bruxelles, Brancart, 1884, in-18.

Mockel (A.). — Cf. n° 1312.

Moréas (J). — Cf. n° 1372.

159** Morice (Ch.). — La Littérature de tout à l'heure. — Paris, Perrin, 1889, in-18.

160. — Demain. Questions d'esthétique. — Paris, Perrin, 1888, in-18.

161. Muhlfeld (Lucien). — Le Monde ou l'on imprime, regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains. — Paris, Perrin, 1897, in-16.

162. Nautet (F.). — Notes sur la littérature contemporaine. — Verviers, 1885, in-8°.

163? Nordau (M.). — Vus du dehors. Trad. par Aug. Dietrich. — Paris, Alcan, 1903, in-8°.

164. Odin (A.). — Genèse des grands hommes : gens de lettres français modernes. — Lausanne, Mignot, 1895, 2 vol. in-8°.

165. Poinsot et Normandy. — Sur les tendances de la poésie nouvelle, fin de la crise symboliste, genèse d'un « esprit nouveau », reprise de la tradition française, libération raisonnée de la prosodie. Extrait de la « Revue forézienne » (mars-avril 1903). — Saint-Étienne, Bibliothèque de la « Revue forézienne », 1903, in-8.

166. Recolin (Charles). — L'Anarchie littéraire. — Paris, Perrin, 1898, in-8°.

Retté (Ad.). — Cf. n°s 1712, 1722.

167. Roinard, Michelet, Apollinaire. — La Poésie symboliste. Nos Maîtres et nos morts, par P.-N. Roinard. Les Survivants, par V.-E. Michelet. La Phalange nouvelle, par Guillaume Apollinaire. — Paris, L'Édition, 1909, in-8°.

168* Souza (Robert de). — Où nous en sommes. La Victoire du silence. — Paris, Fleury, 1906, in-8°.

169. Vanor (Georges). — L'Art symboliste. — Paris, Vanier, 1889, in-8°.

Verlaine (P.). — Cf. n° 2317.

170. Visan (Tancrède de). — Paysages introspectifs. Poésies avec un Essai sur le symbolisme. — Paris, Jouve, 1904, in-8°.

171. Wyzewa (Th.). — Nos Maîtres. — Paris, Perrin, 1895, in-16.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

172. Gosse (Edmund). — Questions at issue, Symbolism and Mallarmé. — London, Heinemann, 1893, in-8°.

173. Hauser (Otto). — Die Belgische Lyrik von 1880-1900. Eine studie und Uebersetzungen. — Grossenhain, Baumert et Ronge, 1902, in-8°.

174* Symons (A.). — The Symbolist movement in literature. — London, Heinemann, 1899, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ECHO DE PARIS :

175. 1891, février 4. Jules Huret : Le Banquet des symbolistes.
176. — mars 23. Henri Bauer : Pontifes et chapelles symbolistes.
177. — avril 28. Edmond Deschaumes : La Mêlée prochaine.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

178. 1890, mai 1. Vielé-Griffin : A l'Illettré.
179** 1891, t. I, p. 153. Vielé-Griffin : Élucidations.
180. — t. I, p. 193. Henri de Régnier : Victor Hugo et les symbolistes.
181. — t. I, p. 277. Vielé-Griffin : Le plus grand poète.
182. — t, II, p. 18. Vielé-Griffin : Objections raisonnées.
183. — t. II, p. 65. Vielé-Griffin : Qu'est-ce que c'est ?
184* — t. II, p. 95. Jean Thorel : Les Romantiques allemands et les symbolistes français.
185. 1891, t. III, p. 141. Bernard Lazare : Une Lettre.
186. 1891, t. III, p. 165. Henri de Régnier : Propos interrupteurs.
187. — t. III, p. 189. Lucien Muhlfeld : Lettre à Henri de Régnier.
188. 1892, t. IV, p. 97. Vielé-Griffin : Encore de M. Zola.
189. — t. IV, p. 99. André Gide : Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole).
190. — t. IV, p. 145. R. de Gourmont : L'Idéalisme.
191. 1893, t. VI, p. 15. Konrad Alberti : La Jeune France.

ERMITAGE :

192. 1891, p. 386. Pierre Valin : Du Symbolisme.
193. 1893, juin. Stuart Merrill : La Poésie symboliste.
194. 1894, juin. Saint-Antoine : Qu'est-ce que le symbolisme ?

Événement (l') :

195. 1886, mars 31. Edmond Deschaumes : Chronique de Paris. L'Œuvre.

196. — sept. 22. Edmond Deschaumes : Symbolistes et cymbalistes.

Mercure de France :

197. 1891, septembre. Ernest Raynaud : Les Poètes romans.

198. 1892, octobre. François Coulon : Essai de rénovation théâtrale.

199. 1893, février. L. D. (Louis Dumur) : Le Symbolisme jugé par une Russe.

200. — juillet. Louis Duchosal : Les Conférences de Charles Morice.

201. 1896, juin. Vielé-Griffin : Jules Ferry, père du symbolisme.

202. 1902, avril. Victor Ségalen : Les Synesthésies de l'école symboliste.

203. 1903, décembre. Henri Mazel : Les Temps héroïques du symbolisme.

204. 1907, janvier 1. Georges Grappe : Quelques notes sur le symbolisme.

Nouvelle Revue :

205? 1887, décembre 1. Maurice Peyrot : Symbolistes et décadents.

206. 1896, mai 1. F. Delafosse : Les Évolutions du style.

207** 1897, octobre 15. Camille Mauclair : Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897.

208. — nov. 1. Camille Mauclair : id.

209. 1900, déc. 1. Camille Mauclair : Étude sur Eugène Carrière et la psychologie du mystère.

Observateur français :

210. 1891, avril. Ch. Maurras : Étude sur les symbolistes.

Plume (la) :

211* 1891, janvier 1. A. Delaroche : Les Annales du symbolisme.

212. — janvier 23. Alexandre Boutique : A propos du symbolisme.

213. 1895 juillet 1. Ch. Maurras : Défense du système des poètes romans.

214. 1904, février 1. Stuart Merrill : Souvenir sur le symbolisme.

Revue blanche :

215. 1886, février 15. Fantasio : Quelques mots sur le roman moderne.

216. 1892, t. VI, p. 321. R. de Gourmont : Le Symbolisme.

217. 1895, t. VIII, p. 490. Vielé-Griffin : Le Symboliste pur.

218. 1896, t. XI, p. 69. Marcel Proust : Contre l'Obscurité.

219. — t. XI, p. 69. L. Muhlfeld : Sur la Clarté.

220. 1901, t. XXIV, p. 583. G. Kahn : La Littérature et les manuels d'histoire littéraire.

221. — t. XXVI, p. 5. G. Kahn : Le Parnasse et l'esthétique parnassienne.

222. — t. XXVI, p. 321. — Les Origines du symbolisme (18-9-88).

Revue bleue :

223. 1888, janvier 7. Jules Lemaître : M. Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents.

224. 1891, avril 4. G. Rodenbach : La Poésie nouvelle à propos des décadents et symbolistes.

225. — juin 6. G. Rodenbach : Le Vers français et les poètes décadents.

226. 1891, octobre 17. Raoul Rosières: Symbolistes et décadents d'autrefois.

227. 1893, mai 27. F. Brunetière : Le Symbolisme.

Revue de Métaphysique et de Morale :

228. 1903, janvier 27. Bergson : Introduction à la Métaphysique.

Revue de Paris :

229. 1895, avril 15. P. Souriau : Le Symbolisme des couleurs.

Revue des Deux-Mondes :

230** 1888, mars 1. A. Fouillée : La Métaphysique et la poésie de l'idéal.

231** 1888, nov. 1. F. Brunetière : Symbolistes et décadents.

232. 1891, avril 1. F. Brunetière: La Jeune Littérature.

Revue des Revues :

233. 1896, juin 15. E. Verhaeren : La Renaissance actuelle des lettres en Belgique.

234. 1900, oct.-nov. 15 et 1. E. Gilbert : Le Mouvement littéraire en Belgique.

235. 1901, janvier 1. A. Retté : Écoles poétiques d'aujourd'hui.

Revue dorée (la) :

236. 1902, juin 1. Louis Payen : Symbolistes et décadents.

Revue encyclopédique :

237. 1892, p. 474. Les Symbolistes

238. 1896, mars 14. Agathon : Revue des Idées, les sentiments de la jeunesse

239. 1897, juillet 24. A. Mockel : Les Lettres françaises en Belgique.

240. 1897, p. 671. Ch. Maurras : Les Poètes.

Revue indépendante :

241. 1891, février. G. Bonnamour : La Jeunesse littéraire.

Revue scientifique :

242. 1898, août 20. G. Moch : Le Calcul et la réalisation des auditions colorées.

Revue universitaire :

243. 1899, t. II, p. 464. G. Lanson : Bibliographie : Littérature française.

244. 1902, t. II, p. 86, 380. G. Lanson : Bibliographie : Littérature française.

245. 1907, t. I, p. 337. G. Lanson : Bibliographie : Littérature française.

Scapin (le) :

246? 1886, octobre 16. A. Vallette : Les Symbolistes.

Semaine (la) :

247. 1892, janvier 31. Camille Guy : Les Symbolistes.

Symboliste (le) :

248. 1886, octobre 7. Moréas : Une Réponse.

249. — — Paul Adam : La Presse et le symbolisme.

Temps (le) :

250. 1886, sept. 26. A. France : Le Symbolisme.

251. 1891 — 12 et 23. A. France : Les Jeunes Poètes, notices et extraits.

252. — oct. 6, 7 et 8. A. France : Les Jeunes Poètes, notices et extraits.

2° de l'étranger

Bookman (The) :

253. 1895, t. I, p. 89 et 161. A. Cohn : The French Symbolists

Flegrea (Naples) :

254. 1901, janvier 5. R. de Gourmont : La Littérature française en 1900.

1901, mars. Cf. n° 135.

GIDS :

255. 1902, t. I, 407 et 448. A. Van Hamel: Fransche Symbolisten.

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA :

256. 1903, avril. Albert Schinz : Literary Symbolism in France.

NEW YORK HERALD :

257? 1893, juin 1. Une Parisienne : Conférence symboliste.

NORD UND SUD :

258. 1892, t. XV, p. 69, 3. P. Lindau : Uber die Jüngsten und Neuesten im Lit. Franh.

REVUE DE GENÈVE :

259. 1886, janvier 20. E. Hennequin : Les Poètes Symboliques.

— juillet. Cf. n° 138.

SCRIBNER'S MAGAZINE :

260. 1893, p. 337-352. Alin Gorren : The French Symbolists.

WALLONIE (LA) (Liége) :

261. 1886, t. I, p. 142. A. Mockel : Pro arte.

1887. Cf. n° 139.

262* — p. 401. A. Mockel : La Littérature des Images.

VI. — VERSLIBRISTES

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

263. Anonyme. — Aperçus de métrique comparée, par L. R. — Versailles, Cerf, 1895, in-8°.

264* Aubertin (Charles). — La Versification française et ses nouveaux théoriciens, les règles classiques et les libertés modernes. — Paris, Belin, 1898, in-12.

265. Banville (Théodore de). — Petit traité de poésie française. — Paris, Charpentier, 1879, in-12.

266. Barneville (Pierre de). — Le Rythme dans la poésie française. — Paris, Perrin, 1898, in-16.

267. Becq de Fouquières (Louis). — Traité général de versification française. — Paris, Charpentier, 1879, in-8°.

268. Bellanger. — Étude historique et philosophique sur la rime française. — Paris, Mulot, 1876, in-8°.

269. Boschot (A.). — La Crise poétique. — Paris, Perrin, 1897, in-8°.

270. Bouchaud (Pierre de). — Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments à apporter à certaines règles de la prosodie française. — Paris, E. Bouillon, 1903, in-16.

271. Braunschvig (Marcel). — Le Sentiment du beau et le sentiment poétique (Essai sur l'esthétique du vers). — Paris, Alcan, 1904, in-8°.

272. Brémont (Léon). — L'Art de dire les vers, suivi d'une étude et d'une conférence sur l'adaptation musicale. — Paris, Fasquelle, 1903, in-12.

273. Chadourne (André). — La Poésie française au XIXe siècle (50 médaillons). — Paris, Librairie de l'Athénée, 1901, in-12.

274. Chide (A.). — L'Idée du rythme. — Digne, imp. de Chaspoul et veuve Barbaroux, 1905, in-8°.

275. Combarieu (Jules). — Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression. — Paris, Alcan, 1894, in-8°.

276. — Études de philologie musicale. Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes. — Paris, Picard, 1897, gr. in-8°.

277. Delaporte (le P. V.). — De la Rime française. Ses origines, son histoire, sa nature, ses lois, ses caprices. — Paris, 1898, in-8°.

278. Dorchain (Auguste). — L'Art des vers. — Paris, Bibliothèque des Annales polit. et litt., 1906, in-18.

279. Doumic (René). — Études sur la littérature française. Deuxième série. — Paris, Perrin, 1898, in-16.

280. Duc (L.). — Étude raisonnée de la versification française. — Paris, 1889, in-8°.

281. Eichtal (d'). — Du Rythme dans la versification française. — Paris, Lemerre, 1892, in-12.

282. Fabre (Gustave). Religion et poésie. — Nîmes, imp. de F. Chastanier, 1897, in-8°.

Ghil (R.). — Cf. n° 665.

283. Gourmont (R. de). — Esthétique de la langue française. La déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, in-18.

284. Grammont (F. de). Les Vers français et leur prosodie. — Paris, Hetzel, s. d., in-18.

285* Grammont (Maurice). — Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. — Paris, Picard, 1904, in-8°.

285². — Petit Traité de versification française. — Paris, Colin, 1908, in-18.

286. Guilliaume (J.). — Le Vers français et les prosodies modernes, par Jules Guilliaume. — Bruxelles, A. Castaigne, 1898, in-8°.

287. Haraucourt (Edm.). — Le XIXe Siècle. Prix de poésie de l'Académie française en 1901. — Paris, Fasquelle, 1901, in-18.

288. Henzelin (E.). — Poèmes et poètes. Vers anciens et nouveaux. — Paris, Perrin, 1890, in-12.

289. Janssen. — Science et poésie. — Paris, Hachette, 1902, in-8°.

290. Jean-Dupré. — Essai de Prosodie française (vers sans rime), par Jean-Dupré. — Paris, T.-J. Plange, 1904, in-8°.

291. Jeanroy. — Les Origines de la poésie lyrique en France. — Paris, Hachette, 1894-1895, in-8°.

Kahn (J.). — Cf. n° 852.

292. Kawczynski (Max.). — Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes. — Paris, Bouillon, 1889, in-8°.

293* La Grasserie (Raoul de). — Des Unités rythmiques supérieures au vers. — Paris, Maisonneuve, 1894, in-8°.

294. — Études de rythmique. Du rôle de l'E muet dans la versification française. — Paris, 1896, in-8°.

295. Le Blond (M.-A.). — L'Idéal du XIXe siècle. Paris, 1908, in-8°.

296. Le Goffic (Ch.). et Thieulin (Édouard). — Nouveau traité de versification française. — Paris, Masson, 1891, in-18.

297. Lejard (J.). — Prosodie française contenant les règles de la prononciation et de la versification. — Paris, 1888, in-12.

Mauclair (Camille). — Cf. n° 1220.

298. Mayan (J.-M.). — La Prosodie lyrique, par J.-M. Mayan. — Paris, P. Dupont, 1900, gr. in-8°.

Morice. — Cf. n° 159.

299. Mornet (Daniel). — L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII° siècle. — Toulouse, Privat, 1907, in-8°.

300. Nautet (F.). — Notes sur la littérature moderne. — Paris, Savine, 1889, 2 vol. in-18.

301. Nebout (Pierre). — Gallici versus metrica ratio (thèse). — Paris, Lecène et Oudin, 1897, in-8°.

302. Pellissier (Georges). — Traité théorique et histoire de la versification française. — Paris, Garnier, 1892, in-12.

303. — Essais de littérature contemporaine.— Paris, Lecène et Oudin, 1893, in-18°.

304. Pierson. — Métrique naturelle du langage. — Paris, Vieweg, 1834, in-8°.

305. Prudhomme (Sully). — Réflexions sur l'art des vers. — Paris, Lemerre, 1892, in-12.

306. Quicherat. — Traité de versification française.— Paris, Hachette, 1850, in-8°.

307. Quitard. — Dictionnaire des rimes, avec traité de versification française. — Paris, Garnier, 1883, in-12.

308. Reyle (E.-B. de). — Le Rythme et la rime. — Paris, le Luth français, (1904), in-8.

309. Rosières (Raoul). — Recherches sur la poésie contemporaine. — Paris, 1896, in-12.

310. Rougnon. — Le Rythme et la mesure. — Paris, Enoch, 1905, in-fol.

311. Rudmose Brown (Thomas B.). — Étude comparée de la versification française et de la versification anglaise. L'Alexandrin et le blank verse. (thèse). — Grenoble, typ. Allier fr., 1905, in-8°.

312. Ruelle (Ch.) et Poirée (E.). — Le Chant gnostico-magique des sept voyelles. — Solesmes, imp. St.-Pierre, 1901, gr. in-8°.

313. Souza (R. de). — Le Rythme poétique. — Paris, Perrin, 1882, in-18.

314. — La Valeur réelle des syllabes. — Paris, Perrin, 1893, in-12.

315. — La Poésie populaire et le lyrisme sentimental. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, in-18.

316. Têtard (Ch.). — La Réforme de la poésie. — Paris, Vanier, 1890, in-8°.

317. Thomas (Walter). — Le Décasyllabe roman et sa fortune en Europe. — Lille, au siège de l'Université, 1904, in-8°.

318. Tisseur (C.). — Modestes observations sur l'art de versifier. — Lyon, 1893. in-8°.

319. Tobler (Adolphe). — Le Vers français ancien et moderne, traduit par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par Gaston Paris. — Paris, 1891, in-8°.

320? Vildrac (Charles). — Opinions. Le Verslibrisme, étude critique sur la forme poétique irrégulière. — Ermont (Seine-et-Oise), édition de la Revue mauve, 1902, in-16.

321. Woollett (H.). — Petit traité de prosodie à l'usage des compositeurs. — Le Havre, P. Hurstel, 1903, in-8°.

[Édition de la Province.]

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

322. Becker (Aug.). — Zur Geschichte der « Vers libres » in der Neu französischen Poesie. — Zeitschrift, t, XII, p. 89-125.

323. Brandin (Louis-M.). — A Book of French prosody, with specimens of French verse from the twelfth century to the present day, by Louis-M. Brandin and W.-G. Hartog. — London, Blackie and son, 1904, in-16.

324. Bücher (Karl). — Arbeit und Rhythmus. — Leipzig, Teubner, 1899, in-8°.

325. Hatmann (Martin).—Metrum und Rythmus.— Giessen, 1896, in-8°.

326. Lubarsch (E. O.).— Französische Verslehre. — Berlin, Weidmansche Buchhandlung, 1879, in-8°.

327. Müller (Ed.). — Ueber accentuirend-metrische Verse in der franz.Sprachen des XVI-XIX.— Bonn, 1882, in-8°.

328. Müllner (Laurenz). — Literatur und kunstkritische Studien. Beiträge zur Ästhetik der Dichtkunst und Malerei. — Wien, Braumüller, 1895, in-8°.

329. Scott (Fred Newton). — The most fundamental Differentia of poetry and prose. — Sl. (1903), in-8°. [Publication of the Modern Language Association of America, XIX, 2.]

330. Stengel (Ed.).— Romanische Verslehre; Grundriss. — Strassburg, Truebner, 1893, in-8°.

331. Tobler. — Vom französischen Versbau. — Leipzig, Hirzel, 1891, in-8°.

332. Wehrmann. — A. de Musset: Metrik-Poetik. — Osnarbrück, Lisecke, 1883, in-8°.

333* Wulff (Fredrik). — Om Värsbildning. Rytmiska under sökningar. — Lund, Gleerup, 1896, in-8°.

334. Zilliacus (Emil). — Den nyare franska Poesin och Antiken. — Helsingfors. Actiebolaget, Handelstryckeriet, 1905, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

DÉCADENT (LE) :

335. 1888, mars 1-15, 15-31. P. Verlaine : Un Mot sur la rime.

ÉCHO DE PARIS (supp. littér.) :

336. 1891, octobre 25. Laujol (Henry Roujon) : Notes sur la Poésie.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

337* 1890, mars 1. Vielé-Griffin : A propos du Vers libre.
338. 1891, avril. Vielé-Griffin : Deux mots.
339. — mai. Vielé-Griffin : Élucidations.
340* 1892, mai. Vielé-Griffin : Réflexion sur l'art des vers.
341. — t. IV, p. 237. Stéphane Mallarmé : Vers et musique en France.
342. 1893, mars 10. Vielé-Griffin : Entretien sur le mouvement poétique.
343. — juin 25. Vielé-Griffin : Entretien sur le mouvement poétique.
344. — juillet 10. Vielé-Griffin : Entretien sur le mouvement poétique.

ERMITAGE :

345* 1892, t. II, p. 337. Vielé-Griffin : De la Rime.
346. 1896, janvier. C. Mauclair : Une Causerie avant des poèmes.
347* 1899, août. Vielé-Griffin : Causerie sur le vers libre et la tradition.

MERCURE DE FRANCE :

348. 1890, juin. Louis Dumur : A propos de l'accent tonique.

349. 1892, octobre. Quasi : Les Petits poissons rouges dans leur bocal ou anatomie du poème en prose.

350. 1893, janvier. A. Retté : Paradoxe sur la poésie.

351* — juillet. A. Retté : Le Vers libre.

352** 1895, janvier. R. de Souza : Le Rôle de l'E muet dans la poésie française.

353. — octobre. Vielé-Griffin : La Poétique nouvelle.

354. 1898, avril. Vielé-Griffin : Le Mouvement poétique.

355. 1899, mars. Vielé-Griffin : La Désespérance du Parnasse.

356* — mars. A. Retté : Sur le Rythme des vers.

PLUME (LA) :

357. 1891, juillet 15. Pierre Valin : Le Rythme expressif dans le vers français.

358* — août 1. Pierre Valin : Le Rythme poétique et l'allitération.

359* 1895, juin 15. A. Retté : Du Vers libre.

REVUE BLANCHE :

360. 1894, mai, juin, juill. F. de Gaultier : Essai de physiologie poétique.

361. 1897, t. XII, p. 587. Alfred Athys : A propos du poème en prose.

362* — t. XIV, p. 34. R. de Gourmont : Entretien sur le vers libre et sur Gustave Kahn.

363. — t. XIV, p. 388. G. Kahn : L'Académie et le vers libre.

REVUE BLEUE :

364** 1891, juin 6. J. Psichari : Le Vers français aujourd'hui et les poètes décadents.

365. 1903, mai 24. Léon Vannoz : La Prose et la poésie.
366. — juin 6. Léon Vannoz : La Prose et la poésie.

Revue de Paris :

367. 1901, août 1. A. Boschot : La Réforme de la poésie.

Revue encyclopédique :

368. 1901, p. 102. Marie Krysinska : L'Évolution poétique devant l'Académie.
369. — p. 860. Sully-Prudhomme : Vue générale sur le mouvement poétique en France.
370. 1901, p. 989. Charles Le Goffic : Les Conquêtes du vers français.

Revue universitaire :

371* 1892, t. II, p. 143. Charles Le Goffic : Le Trimètre dans la versification contemporaine.
372* — t. II, p. 282. Louis Clément : La Versification de Lafontaine.
373. 1905, t. II, p. 233. G. Lanson : Bibliographie : Litt. franç.

Temps (le)

374. 1891, août 30. Anatole France : Sur le Vers français.
375* 1894, juillet 30. J. Psichari : Le Vers français.

Vogue (la) :

376. 1886, p. 37. D'Alembert : Sur la Rime.
377. — p. 54. G. Kahn : De l'Esthétique du vers polychrome.

2° de l'étranger

Flegrea (Naples) :

378. 1900, oct., 20. R. de Gourmont : La Poésie française contemporaine et l'influence étrangère.

Revue des Arts et des Sciences (Liége) :

379. 1890, nos 2, 3 et 4. Jorissenne : Sur la Musique des vers.

VII. — REVUES

A. — OUVRAGES

Baju (A.). — Cf. n° 67.

380. Goudeau (Émile). — Dix ans de bohème. — Paris, librairie illustrée, 1888, in-12.

381** [Gourmont (R. de)]. — Les Petites Revues. Essai de Bibliographie. Préface par Remy de Gourmont. — Paris, librairie du Mercure de France, MDCCCC (1900), gr. in-8°.

382. Jordell (D.). — Répertoire bibliographique des principales revues françaises pour l'année 1897. Préface de M. Stein. — Paris, Per Lamm, 1898, in-8°.

* Kahn (G.). — Cf. n° 842.

* Retté (Ad.). — Cf., n° 1722.

B. — PÉRIODIQUES

Écho de Paris :

383. 1893, août 13, 20 et 27. A. Vallette : Les Jeunes Revues.
384. — sept. 3, 10 et 27. A. Vallette : Les Jeunes Revues.
385. — oct. 17. A. Vallette : Les Jeunes Revues.
386. — nov. 12. A. Vallette : Les Jeunes Revues.

Écho de Paris (litt. et illust. hebd.).

387. 1892, octobre 15. A. Vallette : Les Jeunes Revues.
388. 1893, août 6. A. Vallette : Les Jeunes Revues.

Événement (l') :

389. 1886, nov. 5. F. Champsaur : Petites Revues.

Programme du théâtre d'art :

390. 1891. T. Méry : Les Préludes, simples documents (Rép. au bénéfice de P. Verlaine).

DEUXIÈME PARTIE

AUTEURS SYMBOLISTES

BARBEY D'AUREVILLY (*Jules*)

(Saint-Sauveur-le-Vicomte, 1808. — Paris, 1889)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

391. Aux Héros des Thermopyles. Élégie dédiée à M. Casimir Delavigne, par M. Jules Barbey. — Paris, Sanson, 1825, in-8°.

392. L'Amour impossible, chronique parisienne, par Jules Barbey d'Aurevilly. Dédié à la marquise Armance D... V... — Paris, imprimerie de E.-B. Delanchy, 1841, in-8°.

393. La Bague d'Annibal, par J.-A. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Duprey, 1843, in-16.

394. Du Dandysme et de G. Brummell, par J.-A. Barbey d'Aurevilly. — Caen, Mancel, 1845, in-16 carré.

[Édition originale tirée à 30 exemplaires]

395. Une Vieille Maîtresse, par Jules Barbey d'Aurevilly. — Paris, Cadot, 1851, 3 vol. in-8°.

396. Les Prophètes du passé, par Jules Barbey d'Aurevilly. — Paris, Hervé, 1851, in-16 carré.

397. Poésies. — Caen, impr. Hardel, 1854, in-16 carré.

[Cette plaquette de 47 pages n'a pas de titre. Elle contient 12 pièces en vers. Tirée à 36 exemplaires.]

398. L'Ensorcelée, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Cadot, 1855, 2 vol. in-8°.

399. Eugénie de Guérin. — Caen, imprimerie de A. Hardel, MDCCCLV (1855), in-16 carré.

400. Memorandum. — Caen, imprimerie de A. Hardel, MDCCCLVI (1856), in-16 carré.

[Au f. V° on lit : « Ce volume imprimé à petit nombre ne se vend pas ».]

401. Notice sur J.-M. Audin, auteur des Histoires de Luther, de Calvin, de Léon X et de Henri VIII, par J. Barbey d'Aurevilly, suivie de l'introduction à l'ouvrage intitulé : La Réforme contre la réforme, traduit de l'allemand d'Hœninghaus, et ornée du portrait de J.-M. Audin. — Paris, librairie de L. Maison, 1856, in-8°.

402. Laocoon : A forgotten rhyme, translated into English verse from the French of J. Barbey d'Aurevilly, by H. M Carey. — Caen, printed at the expense of B. Mancel, late publisher, by Eugénie Poisson, MDCCCLVII (1857), in-16 carré.

403. Deux Rhythmes oubliés. — Caen, imprimerie de Buhour, MDCCCLVII (1857), in-16 carré.

[Tiré à 36 exemplaires. Hors commerce.]

404. Les Œuvres et les Hommes. — Paris, Amyot, 1860-1892, 13 vol. (5 in-12 et 8 in-8°.)

405. Les Misérables de M. V. Hugo, par Jules Barbey d'Aurevilly. — Paris, chez tous les libraires, 1862, in-12.

406. Les Quarante médaillons de l'Académie, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Dentu, 1864, in-12.

407. Le Chevalier des Touches, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Michel Lévy frères, 1864, in-12.

408. Un Prêtre marié. — Imprimerie Schiller, s. d., (1865), in-4°.

[Texte sur trois colonnes, 85 pages. Extrait du journal « le Pays ». Édition unique.]

409. Un Prêtre marié, par Jules Barbey d'Aurevilly. — Paris, Achille Faure, 1865, 2 vol. in-18.

410. Le Pacha. Rhythme oublié. — Caen, impr. de F. Le Blanc-Hardel, MDCCCLXIX (1869), in-16.

[Tiré à 36 exemplaires. Hors commerce.]

411. Histoire des inhumations chez les peuples anciens et modernes.— Paris, imp. de L. Poupart-Davyl, s. d., (1869), in-8°.

[16 pages, signées J. Barbey d'Aurevilly,]

412. Poésies de Jules Barbey d'Aurevilly commentées par lui-même. — Bruxelles, imprimerie de J.-H. Briard, MDCCCLXX (1870), gr. in-8°.

[Tiré à 72 exemplaires.]

413. La Généreuse jeunesse. — Paris, typ. Cassigneul, s. d.. (1872), in-8.

[7 p. Signé : J. Barbey d'Aurevilly,]

414. Les Diaboliques, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Dentu, 1874, in-12.

415. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. Le Chevalier des Touches. — Paris, Lemerre, 1879, pet. in-12.

416. J. Barbey d'Aurevilly. — Gœthe et Diderot. — Paris, Dentu, 1880, in-18.

417. Une Histoire sans nom, par Jules Barbey d'Aurevilly. — Paris, Lemerre, 1882, in-12.

418. J. Barbey d'Aurevilly. — Les Ridicules du temps. — Paris, Rouveyre et Blond, 1883, in-18.

419. Feuilleton du Journal *Gil Blas*. Ce qui ne meurt pas, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, imp. Dubuisson et Cie, 1883, in-8°.
[Tirage sur deux colonnes.]

420. J. Barbey d'Aurevilly. — Memoranda. Préface de Paul Bourget. — Paris, Rouveyre et Blond, 1883, in-18.

421. J. Barbey d'Aurevilly. — Les Vieilles actrices. — Le Musée des antiques. — Paris, librairie des auteurs modernes, 1884, in-12.

422. J. Barbey d'Aurevilly. — Une Page d'histoire (1603). — Paris, Lemerre, MDCCCLXXXVI (1886), pet. in-12.

423. J. Barbey d'Aurevilly. — Le Théâtre contemporain. — Paris, Quantin, 1888-1889, 3 vol. in-12.
[Quelques exemplaires du tome I portent comme nom d'éditeur Frinzine et la date de 1887.]

424. J. Barbey d'Aurevilly. — Pensées détachées. Fragments sur les femmes. — Paris, Lemerre, MDCCCLXXXIX (1889), in-12.

425. J. Barbey d'Aurevilly. — Polémiques d'hier. — Paris, Savine, 1889, in-12.

426. J. Barbey d'Aurevilly. — Amaïdée, poème en prose. — Paris, Lemerre, MDCCCXC (1890), in-12.

427. J. Barbey d'Aurevilly. — Dernières polémiques. — Savine, 1891, in-12.

428. J. Barbey d'Aurevilly. — Nouvelle série. — Théâtre contemporain, 1870-1883. — Paris, Tresse et Stock, 1892, in-12.

429. J. Barbey d'Aurevilly. — Critiques diverses. — Paris, Lemerre, 1909, in-18.

II. — RÉIMPRESSIONS

Amour (l') impossible :

430. Jules Barbey d'Aurevilly. — L'Amour impossible. Chronique parisienne. — Paris, Librairie Nouvelle, 1859, in-12.

431. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — L'Amour impossible. La Bague d'Annibal.— Paris, Lemerre, 1884, pet. in-12.

Ce qui ne meurt pas :

432. Ce qui ne meurt pas, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Lemerre, MDCCCLXXXIV (1884), in-12.

433. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Ce qui ne meurt pas. — Paris, Lemerre, 1888, 2 vol. pet. in-12.

Dandysme (du) :

434. Du Dandysme et de G. Brummel, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Poulet-Malassis, 1861, in-12.

435. J. Barbey d'Aurevilly.— Du Dandysme et de G. Brummel (3e édition). — Paris, Lemerre. 1879, pet. in-12.

436. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Du Dandysme et de G. Brummel. Memoranda. — Paris, Lemerre, 1887, pet. in-12.

Deux Rythmes oubliés :

437. Deux Rhythmes oubliés. Réimpression à 36 exemplaires. — Caen, imprimerie de F. Le Blanc-Hardel, MDCCCLXIX (1869), in-16 carré.

Diaboliques :

438. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Les Diaboliques. Les six premières. — Paris, Lemerre, 1883, petit in-12.

438². Barbey d'Aurevilly. — Les Diaboliques. Nouvelle édition. — Paris, 1910, in-8°.

Ensorcelée (l') :

439. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — L'Ensorcelée. — Paris, Lemerre, 1873, petit in-12.

440. L'Ensorcelée, par J. Barbey d'Aurevilly. Illustrations photographiques d'après nature, par H. Magron. Extrait du Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen. Médaille d'or à la Société des Beaux-Arts et à l'exposition photographique de Douai (1891). Phototypies de MM. Berthaud frères. — Paris, in-4°.

[18 Phototypies correspondant à certain passage de l'œuvre de Barbey, prises dans l'édition Lemerre, 1873.]

441. L'Ensorcelée, par J. Barbey d'Aurevilly. — Paris, Librairie nouvelle, 1859, in-18 jésus.

Histoire (une) sans nom :

442. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Une Histoire sans nom. Une page d'histoire. — Paris, Lemerre, 1889, petit in-12.

Prêtre (un) marié :

443. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Un Prêtre marié. — Paris, Lemerre, 1881-1882, 2 vol. petit in 12.

Prophètes (les) du passé :

444. J. Barbey d'Aurevilly. — Les Prophètes du passé. — Paris, Bourdilliat et Cie, 1860, in-12.

445. J. Barbey d'Aurevilly. — Les Prophètes du passé. — Paris, Palmé, 1880, in-12.

VIEILLE (UNE) MAITRESSE :

446. J. Barbey d'Aurevilly. — Une Vieille maîtresse. — Paris, Alexandre Cadot, 1858, in-16.

447. J. Barbey d'Aurevilly. — Une Vieille maîtresse. — Paris, Achille Faure, 1866, in-18.

448. Œuvres de J. Barbey d'Aurevilly. — Une Vieille maîtresse. — Paris, Lemerre, 1874, 2 vol. petit in-12.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

449. Audouard (Mme). — M. Barbey d'Aurevilly. Réponse à ses réquisitoires contre les bas-bleus. — Paris, Dentu, 1870, in-8°.

450. Bloy (L.). — Un Brelan d'excommuniés. — Paris, Savine, 1888, in-18.

451. Bonnières. — Mémoires d'aujourd'hui. — Paris, Ollendorff, 1885, 2 vol. in-12, t. II.

452. Bourget (P.). — Dans la préface des Memoranda. — Paris, Rouveyre et Blond, 1883, in-12.

453. Bourget (P.). — Études et portraits. — Paris, Lemerre, 1889, in-18.

454. Boyer d'Agen. — Biographies célèbres. — Paris, Savine, 1890, in-18.

455. Buet. — Médaillons et camées. — Paris, Giraud, 1885, in-8°.

456. Buet. — Barbey d'Aurevilly. — Paris, Savine, 1891, in-18.

457*. Clerget (Fernand). — Barbey d'Aurevilly. — Paris, Falque, 1909, in-16.

458. Demade (Pol). — La Littérature catholique contemporaine. — Paris, Larose, 1893, 3 vol. in-8°, t. I.

459. Doumic (R.). — Hommes et idées. — Paris, Perrin, 1903, in-8°.

460. Dusolier. — Barbey d'Aurevilly. — Paris, Dentu, 1862, in-8°.

461. Festuguière. — Un Écrivain normand. — Caen, Jouan, 1898, in-8°.

462. Fouquet (F.). — A travers la vie. — Paris, Lemerre, 1896, in-18.

France (A.). — Cf. n° 35, t. III.

463. Gautier (L.). — Portraits du XIXe siècle. — Paris, Sanard et Derangeon, 1894, 4 vol. in-8°.

464** Grélé (E.). — Barbey d'Aurevilly, sa vie, son œuvre. — Paris, Champion, 1904, in-8°.

465. Lemaître (J.). — Les Contemporains. — Paris, Lecène et Oudini, 1893, in-12, t. IV.

466. Levallois (Jules). — Milieu de siècle : Mémoires d'un critique. — Paris, Leclerc, 1896, in-8°.

Morice (Ch.). — Cf. n° 159.

467. Pontmartin (A. de). — Dernières causeries du samedi. — Paris, Lévy, 1860, in-8°.

468. — Nouveaux Samedis. — Paris, Lévy, 1866-1870, 12 vol. in-12.

469. — Souvenirs d'un vieux critique. — Paris, Lévy, 1883, in-8°.

470. — Potvin (Ch.). — De la Corruption littéraire en France. — Bruxelles, Mugnardt, 1873, in-8°.

471. Salomon (M.). — Études et portraits littéraires. — Plon, 1896, in-16.

471²* Seillière (Ernest). — Barbey d'Aurevilly. Ses idées et

son œuvre. — Paris, Bloud, 1910, in-8°.

472. Tissot. — Évolution de la critique. — Paris, Perrin, 1890, in-8°.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

473. Bahr (H.). — Skizzen und Essays. — Berlin, Fisher, 1897, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

MERCURE DE FRANCE :

474* 1896, mars. Barbey d'Aurevilly.

PLUME (LA) :

475. 1890, octobre. J. Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam.

REVUE HEBDOMADAIRE :

475' 1909, avril. P. Bourget : B. d'Aurevilly.

BATAILLE (Henri)

(Nîmes, 1872)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

476. Henry Bataille. — La Chambre blanche, poésies. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1895, in-16.

477. Henry Bataille. — Le Beau voyage [La chambre blanche. Le beau voyage. Et voici le jardin], avec un portrait de l'auteur, en lithographie, par lui-même. — Paris, Fasquelle, 1904, in-18.

II. — EN COLLABORATION

478. La Belle au bois dormant, féerie lyrique en trois actes, par Henry Bataille et Robert d'Humières, représentée sur la scène du théâtre de l'Œuvre en 1894. Musique de Georges Hue, réduction pour piano par Henry Frène. — Paris, 1895, in-fol.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

EN FRANÇAIS

479. Blum (Léon). — Au Théâtre. — Paris, Soc. d'édit. litt. et artistique, 1906, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.

Le Cardonnel (G.) et Vellay (Ch.). — Cf. n° 45.

480. Lemaître (J.). — Impressions de théâtre, 10e série. — Paris, Lecène et Oudin, 1904, in-8°.

Souza (R.). — Cf. n° 315.

Van Bever (Ad.) et Leautaud (P.). — Cf. n° 19.

B. — PÉRIODIQUES

Mercure de France :

481. 1908, avril 16. E. Gaubert : Henry Bataille.

BAUDELAIRE (*Charles*)

(Paris, 1821. — Paris, 1867)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

482. Baudelaire Dufays. — Salon de 1845. — Paris, Labitte, 1845, in-12.

483. Baudelaire Dufays. — Salon de 1846. Aux bourgeois. A quoi bon la critique? Qu'est-ce que le romantisme? De la couleur. E. Delacroix. Des sujets amoureux et de Tassaert. De quelques coloristes. De l'idéal et du modèle. De quelques dessinateurs. Du portrait. Du chic et du poncif. Horace Vernet. De l'éclectisme et du doute. Ary Scheffer et les singes du sentiment. De quelques douteurs. Du paysage. Pourquoi la sculpture est ennuyeuse. Des écoles et des ouvriers. De l'héroïsme de la vie moderne. — Paris, Michel Lévy frères, 1846, in-12.

484. Le Salut public. — Paris, imp. Ed. Bautruche, s. d., in-4°.

[Ce journal eut 2 numéros : 27 et 28 février 1848.]

485. Nouvelle galerie des artistes dramatiques vivants. — Paris, Librairie théâtrale, 1856, in-4°.

[61e livraison. Philibert Rouvière, par Charles Baudelaire.]

486. Les Fleurs du mal, par Charles Baudelaire. — Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, in-12.

[Tiré à 1.300 exemplaires. — Par jugement du 20 août 1857 se trouvaient condamnées dans ce volume les pièces sui-

vantes : Les Bijoux. Le Lethé. A celle qui est trop gaie. Lesbos. Femmes damnées (1re partie). Les Métamorphoses du Vampire. Il restait alors en magasin à l'éditeur 200 exemplaires. Au lieu de les détruire, l'auteur fit couper les pages qui portaient les pièces condamnés et remit dans le commerce ces exemplaires expurgés. De là deux spécimens de l'édition de 1857, l'un complet, l'autre modifié conformément à l'arrêt du tribunal.]

487. Théophile Gauthier, par Charles Baudelaire, notice littéraire, précédée d'une lettre de Victor Hugo. — Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, in-12.

488. Le Voyage, poème, suivi de l'Albatros, dédié à M. Maxime Du Camp, par Ch. Baudelaire. — Honfleur, s. d. (1860).

[Placard d'imprimerie, sans nom d'imprimeur, tiré à 6 exemplaires.]

489. Les Paradis artificiels. Opium et haschich, par Charles Baudelaire. — Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, in-12.

490. Richard Wagner et Tannhäuser à Paris, par Charles Baudelaire. — Paris, Dentu, 1861, in-12.

491. Les Épaves de Charles Baudelaire, avec une eau-forte frontispice de Félicien Rops. — Amsterdam, à l'enseigne du Coq, 1886, in-12. — [Bruxelles, Poulet-Malassis.]

492. Complément aux Fleurs du mal de Charles Baudelaire (édition Michel Lévy, 1869). — Bruxelles, chez tous les libraires, 1869, in-12.

493. Charles Baudelaire. — Souvenirs. Correspondance. Bibliographie suivie de pièces inédites. — Paris, Pincebourde, 1872, pet. in-8°.

494. Charles Baudelaire. — Œuvres posthumes et corres-

pondance inédites, précédées d'une étude biographique par Eugène Crepet. Portrait et facsimilé de Charles Baudelaire. — Paris, Quantin, 1887, in-8°.

495. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire. L'Art romantique. — Paris, Lemerre, 1889, pet. in-12.

II. — TRADUCTIONS

496. Philosophie de l'ameublement, idéal d'une chambre américaine, traduction d'Edgar Poe, par Charles Beaudelaire (*sic*). — Alençon, imp. de Vve Poulet-Malassis, 1854, in-8° carré.

497. Histoires extraordinaires, par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire. — Paris, Michel Lévy frères, 1856, in-12.

498. Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire. — Paris, Michel Lévy frères, 1858, in-12.

499. Aventures d'Arthur Gordon Pym, par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire. — Paris, Michel Lévy, 1857, in-12.

500. Eurêka, par Edgar Poe, traduit par Charles Baudelaire. — Paris, Michel Lévy frères, 1864, in-18.

501. Histoires grotesques et sérieuses par Edgar Poe, traduites par Charles Baudelaire. — Paris, Michel Lévy frères, 1865, in-18.

III. — RÉIMPRESSIONS

Aventures d'Arthur Gordon Pym :

502. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire. — Aventures d'Arthur Gordon Pym. Eurêka, traduit d'Edgar Poe. — Paris, Lemerre, 1890, pet. in-12.

Curiosités esthétiques :

503. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire. — Curiosités esthétiques. — Paris, Lemerre, 1890, pet. in-12.

Épaves (les) :

504. La Littérature proscrite. Livres français défendus en France. Les Épaves de Charles Baudelaire. Pièces condamnées, galanteries, épigraphes, pièces diverses, bouffonneries. — Bruxelles, chez tous les libraires, s. d., (1866), in-12.

505. Les Épaves, de Charles Baudelaire. — Pièces condamnées, galanteries, épigraphes, pièces diverses, bouffonneries. — Bruxelles, chez tous les libraires, 1874, in-12.

506. Ch. Baudelaire. — Les Épaves. — Paris, Lemerre, 1890, pet. in-12.

Fleurs (les) du Mal :

507. Les Fleurs du mal, par Charles Baudelaire. — Seconde édition, augmentée de 35 poèmes nouveaux et ornée d'un portrait de l'auteur dessiné et gravé par Bracquemond. — Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, in-12.

508. Œuvres complètes de Charles Baudelaire. — Les Fleurs

du mal.— Paris, Lemerre, 1888, pet. in-12.
[Portrait de Baudelaire, gravé par B. [racquemond] d'après Émile de Roy.]

509. Les Fleurs du mal, de Charles Baudelaire. — Interprétation par Odilon Redon. Album de huit planches, in-folio, avec une couverture illustrée, tiré à 50 exemplaires (40 fr.), publié par la librairie Deman, à Bruxelles, s. d.

509² Charles Baudelaire. — Les Fleurs du mal. Vingt-sept compositions par Georges Rochegrosse. — Paris, Ferroud, 1910, in-8°.

Histoires extraordinaires :

510. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire. — Histoires extraordinaires. Traduit d'Edgar Poe. — Paris, Lemerre, 1891, petit in-12.

Nouvelles histoires extraordinaires :

511. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire. — Nouvelles histoires extraordinaires. Traduit d'Edgar Poe. — Paris, Lemerre, 1892, pet. in-12.

Petits poèmes en prose :

512. Œuvres complètes de Ch. Baudelaire.— Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels. — Paris, Lemerre, 1889, pet. in-12.

IV. — ŒUVRES COMPLÈTES

513. Œuvres complètes. — Paris, Michel Lévy frères, 1868-1870, 7 vol. in-12.
I. — Les Fleurs du mal.
II. — Curiosités esthétiques.

III. — L'Art romantique.

IV. — Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels.

V. — Histoires extraordinaires, par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire.

VI. — Nouvelles histoires extraordinaires, par Edgar Poe.

VII. — Aventures d'Arthur Gordon Pym. Eurêka, par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

514. Articles justificatifs pour Charles Baudelaire, auteur des « Fleurs du mal ». — Paris, imp. de Mme Vve Dondey-Dupré, s. d., (1857), in-4°.

515* Asselineau (Charles). — Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre. — Paris, Lemerre, 1869, in-18.

516. — Charles Baudelaire, souvenirs. — Paris, Lévy, 1872, in-16.

517. Banville (Th.). — Mes souvenirs. — Paris, Charpentier 1882, in-18.

Barbey d'Aurevilly. — Cf. n° 405, t. III.

Baudelaire (Charles). — Cf. n° 493.

Bonnières. — Cf. n° 451.

* Bourget. — Cf. n° 25.

518. Brunetière (F.). — Questions de critique. — Paris, Calmann-Lévy, 1889, in-18.

519. — Histoire et littérature. — Id., 1890. Cf. n° 29.

520** Cassagne (Albert). — Versification et métrique de Charles Baudelaire. — Paris, Hachette, 1906, in-8°.

521. Champfleury. — Souvenirs et portraits de jeunesse. — Paris, Dentu, 1872, in-18.

522. Charavay (Étienne). — A. de Vigny et Charles Baudelaire, candidats à l'Académie française. — Paris, Charavey frères, 1879, in-16.

523. Cordier (H.). — Notules sur Ch. Baudelaire. — Paris, Leclerc, 1900, in-8°.

524. Desprez (E.). — Evolution naturaliste. — Paris, Tresse et Stock, 1884. in-8°.

525. Du Camp (M.). — Souvenirs littéraires. — Paris, Hachette, 1882, in-8°.

526. Dumesnil (G.). — L'Ame et l'évolution de la littérature. — Paris, Soc. franc. d'imp. et de librairie, 1904, 2 vol. in-12, t. II.

527. Fière (L.). — Charles Baudelaire. — Valence, Céas, 1904, in-8°.

France (A.). — N° 35, t. III.

528. Gautier (F.). — Charles Baudelaire (1821-1862). — Bruxelles, Deman, 1904, in-8°.

529. Gautier (Th.). — Progrès de la littérature française. — Paris, Charpentier. 1870, in-18.

530. — Portraits contemporains. — Paris, Charpentier, 1874, in-18.

531. — Portraits et souvenirs littéraires. Paris, Lévy, 1875, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 42 et 43.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

532. La Fizelière (A. de) et Georges Decaux. — Essais de Bibliographie contemporaine : I. Charles Baudelaire. — Paris, Librairie de l'Académie des Bibliophiles, 1868, in-12.

533. Laporte (Antoine). — Bibliographie contemporaine :

Histoire littéraire du XIXe siècle. — Paris, Laporte, 1892, in-8°.

Lanson (G.). — Cf. n° 44.

534. Larchey (L.). — Fragments et souvenirs. Le boa de Baudelaire. — Paris, Leclerc, 1902, in-8°.

Lemaître (J.). — Cf. n° 465.

Levallois (Jules). — Cf. n° 466.

535. Lovenjoul (vicomte de Spoelberch de). — Les Lundis d'un chercheur. — Paris, Lévy, 1894, in-8°.

536. Bibliographie et littérature. Trouvailles d'un chercheur. — Paris, Daragon, 1903, in-8°.

537. Malassis (Th.). — Baudelaire. Souvenirs et correspondance. — Paris, Poulet-Malassis, 1872, in-8°.

Nautet (Fr.). — Cf. n° 162.

538. Patterson (A.). — L'influence d'E. Poe sur Ch. Baudelaire. — Grenoble, 1903, in-8°.

Pontmartin. — Cf. n° 468, t. VII.

Rodenbach (G.). — Cf. n° 1817.

539. Scherer. — Études critiques sur la littérature contemporaine. — Paris, Lévy, 1874, in-8°, t. IV et VIII.

Spronck (M.). — Cf. n° 54.

540. Le Tombeau de Charles Baudelaire. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, gr. in-8°.

541. Troubat (Jules). — Charles Baudelaire. — Paris, Librairie de la Province, 1903, in-8°

542. Wiegler (P.). — Baudelaire et Verlaine. — Berlin, Behr, 1900, in-8°.

543. Yriarte (Ch.). — Les Portraits cosmopolites. — Paris, Lachaud, 1870, in-8°.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

544. Anonyme. — Famous French authors. — New-York, 1879, in-8°.

545. Delille (Ed.). — Some French writers. — London, Chapman and Hall, 1893, in-16.
546. Holitscher (A.). — Charles Baudelaire. — Berlin, Marquardt, 1904, in-16.
547. James (H.) — French poets and novelists. — London, Macmillan, 1878, in-8°.
Weigand. — Cf. n° 79.
548. Ziesing (Th.). — Baudelaire. — Zurich, Ebell, 1879, in-12.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

549. 1891, t. I, p. 97. Inédits de Laforgue.
550. — t. II, p. 1. Inédits de Laforgue.
551. 1893, t. VI, p. 145. H. de Régnier : Charles Baudelaire.

MERCURE DE FRANCE :

552. 1903, janvier. F. Gautier : La Vie amoureuse de Baudelaire.
553* 1905, janvier 15. Documents sur Baudelaire.
554. — février 1. Documents sur Baudelaire.
555. — juillet 1. R. de Gourmont : Baudelaire et le songe d'Athalie.

NOUVELLE REVUE :

556. 1881, t. XIII, p. 398. P. Bourget : Charles Baudelaire.
557. 1886, t. XLII, p. 457. Lettres inédites de Baudelaire à Sainte-Beuve.
558. 1899, t. CXIX, p. 659. P. Caume : Causeries sur Baudelaire.
559* 1902, t. XIX, p. 253. G. Kahn : Le Baudelairianisme.

PLUME (LA) :

560. 1890, octobre 15. Léon Cladel : La Tombe de Baudelaire.

561. 1893, juillet 1. Jules Lepetit : Notes sur Baudelaire.

Quinzaine (la) :

562. 1902, mars 16. J. Vaudon : Baudelaire et les Baudelairiens.

563. — juillet 1. Baudelaire.

Revue bleue :

564. 1887, t. XL, p. 16. P. Desjardins : Ch. Baudelaire.

565. 1902, t. XVIII, p. 598. R. Bouyer : Baudelaire critique d'art.

Revue contemporaine :

566*. 1858, t. XXXVII, p. 144. J. Weiss : De la littérature brutale.

567. 1869, t. CV, p. 502. G. Noël : Ch. Baudelaire.

568. 1885, t. I, p. 379 Th. de Banville : Ch. Baudelaire.

569. 1886, t. IV, p. 15. Ch. Morice : Lamartine, Baudelaire, Shelley.

Revue d'Art dramatique :

570. 1902, t. XII, p. 156. L. Perrette : Le Théâtre de Baudelaire.

Revue des Deux-Mondes :

571. 1887, t. LXXXI, p. 695. F. Brunetière : Ch. Baudelaire.

572. 1889, décembre 1. F. Brunetière : Les Artistes littéraires.

573. 1892, t. CXIII, p. 212. F. Brunetière : La Statue de Baudelaire.

Revue des Revues :

574. 1903, t. XLIV, p. 325. F. Albert : L'Œuvre de Baudelaire.

Revue universitaire :

575. 1907, t. I, p. 336. G. Lanson : Bibliographie, litt. franç.

576. 1908, t. II, p. 54. G. Lanson : Bibliographie, litt. franç.

2° DE L'ÉTRANGER

ALLGEMEINE ZEITUNG BEILAGE :

577* 1902, n° 241. E. van Sallwürk : Verlaine und Baudelaire in Deutschland.

578* 1903, n° 240. E. van Sallwürk : Verlaine und Baudelaire in Deutschland.

FORTNIGHTLY (THE) REVIEW :

579. 1875, t. XXIV, p. 500. G. Saintsbury : Ch. Baudelaire.

580. 1891, t. LV, p. 977. Ed. Delille : Baudelaire. The man.

FRASER'S MAGAZINE :

581. 1869, t. LXXX, p. 769. A poet of the lower Fr. empire.

GENTLEMAN'S MAGAZINE :

582. 1888, t. XL, p. 178. G. Smith : Ch. Baudelaire.

NATION (THE) :

583. 1876, t. XXII, p. 279. Ch. Baudelaire.

NINETEENTH CENTURY :

584. 1893, t. XXXIV, p. 65. E. Stuart : Ch. Baudelaire and E. Poe : A literary affinity.

CORBIÈRE (Henri)

Coat-Congar, 1841. — Morlaix, 1875)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

585. Tristan Corbière. — Cà. Les Amours jaunes. Raccrocs. Sérénade des sérénades. Armor. Les Gens

de mer. Rondels pour après. — Paris, Glady frères, 1873, in-12.

[Eau-forte dessinée et gravée par Tristan Corbière. Tiré à 481 exemplaires sur japon et 9 sur papier jonquille.]

II. — RÉIMPRESSIONS

586. Tristan Corbière. — Les Amours jaunes. [Cà. Les Amours jaunes. Raccrocs. Sérénade des sérénades. Armor. Les Gens de mer. Rondels pour après.]— Paris, Vanier, 1891, in-12.

587. Tristan Corbière. — Les Amours jaunes. Troisième édition avec un portrait de l'auteur. — Paris, Messein, 1902, in-18.

588. Tristan Corbière. — Gens de mer, extrait de « les Amours jaunes ». — Paris, Vanier, 1891, in-12.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Laforgue (J.). — Cf. n° 892.

589** Martineau (René). — Tristan Corbière. Essai de biographie et de bibliographie, avec deux portraits de Tristan Corbière. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

Michelet (E.). — Corbière. Notice dans n° 53.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Verlaine (P.). — Cf. n° 2317.

B. — PÉRIODIQUES

DÉCADENT (LE) :

Cf. n° 87.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

590. 1891, juillet. Corbière.

FIGARO (SUPP. DU) :

591. 1890, mai 30. J. Ajalbert : En Bretagne : Un Poète de la mer.

MERCURE DE FRANCE :

592* 1907, sept. 16. René Martineau : Autour de Tristan Corbière.

NOUVELLE REVUE :

593* 1904, t. XXIX, p. 271. G. Kahn : Tristan Corbière.

PLUME (LA) :

594* 1889, août 15. V. Huet : Notes sur Tristan Corbière.

REVUE BLANCHE :

595. 1892, t. II, p. 56. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

CROS (Charles)

[Fabrezan (Aude), 1842. — Paris, 1888]

I. — ŒUVRES ORIGINALES

596. Charles Cros. — Études sur les moyens de communication avec les planètes. — Paris, Gauthier-Villars, 1869, in-8°.

597. Charles Cros. — Solution générale du problème de la

photographie des couleurs. — Paris, Gauthier-Villars, 1869, in-8°.

598. Charles Cros. —Le Coffret de santal. — Paris, Lemerre et Nice (J. Gay), 1873, in-16.

599. Charles Cros. — Le Fleuve. Eaux-fortes d'Édouard Manet. — Paris, Librairie de l'Eau-forte, s. d., (1875), in-4°.

600. Le Voyage à Trois-Étoiles, par Charles Cros, monologue dit par M. Coquelin cadet, de la Comédie-Française. — Paris, Tresse, 1883, in-12.

601. Charles Cros. — L'Homme propre, monologue dit par Coquelin cadet, de la Comédie-Française. Illustrations de Cabriol. Prix: 1 franc. — Paris, Ollendorff, 1883, in-18, couv. illust.

602. L'Homme qui a voyagé, par Charles Cros, monologue dit par M. Coquelin cadet, de la Comédie-Française. — Paris, Presse, 1883, in-12.

603. La Vision du grand canal royal des Deux-Mers, par Charles Cros. — Paris, Lemerre, 1888, p. in-8° carré.

604. Charles Cros. — La Propriété, monologue dit par Coquelin cadet. — Paris, Ollendorff, 1888, in-18.

605. Charles Cros. — Le Collier de griffes. Derniers vers inédits. Avant-propos de Guy-Charles Cros et préface de M. Émile Gauthier. — Paris, Stock, 1908, in-8°.

II. — EN COLLABORATION

606. L'Obsession, par X... et Charles Cros, monologue dit par M. Coquelin cadet, de la Comédie-Française. — Paris, Tresse, 1883, in-12.

III. — RÉIMPRESSIONS

607. Charles Cros. — Le Coffret de santal. — Paris, Tresse, 1879, in-18.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES :

* Goudeau (Émile). — Cf. n° 380.
Millanvoye (de). — Cf. n° 18.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.

B. — PÉRIODIQUES

DÉCADENT (LE) :

608* 1888, sept. 1er. Laurent Tailhade : Notes sur Charles Cros.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

609. S.d. Paris, Vanier. Verlaine : Charles Cros.

DELLA ROCCA DE VERGALO (Nicanor)

(Lima, 1850)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

610. Della Rocca de Vergalo. — Feuilles du Cœur, poésies. — Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877, in-12.

611. Della Rocca de Vergalo. — Le Livre des Incas (poésies). Les Grandes misères ; les Révolutionnaires

et les chansons de l'exil; les Dernières rhapsodies. — Paris, Lemerre, 1879, in-12.

612. Della Rocca de Vergalo. — La Poétique nouvelle. — Paris, Lemerre, 1880, in-12.

II. — A CONSULTER

Mendès (C.). — Cf. n° 48.

DUBUS (Édouard)

(Beauvais, 1863. Paris, 1894)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

613. Édouard Dubus.— Quand les violons sont partis. Avec portrait. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1892, in-12.
[Tiré à 162 exemplaires numérotés.]

II. — EN COLLABORATION

614. Darien (Georges) et Dubus (Édouard).— Les Vrais sous-offs. Réponse à M. Descaves. — Paris, Savine, 1890, in-12.

III. — RÉIMPRESSIONS

615. Poésies complètes d'Édouard Dubus. Quand les violons sont partis. Vers posthumes. — Paris, Messein, 1905, in-16.

616. Édouard Dubus. — Quand les violons sont partis. Préface de Laurent Tailhade. — Paris, Messein, 1908, in-12.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Retté (A.). — Cf. nº 1722.

B. — PÉRIODIQUES

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

617. 1892, t. IV, p. 226. Bernard Lazare : Les Livres.

MERCURE DE FRANCE :

618. 1895, juillet. Édouard Dubus.

619** — août. Louis Dumur : Édouard Dubus.

620. — août. Tristan Klingsor : Pour le tombeau d'Édouard Dubus.

DUJARDIN (Édouard)

(Saint-Gervais [Loir-et-Cher], 1861)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

621. Édouard Dujardin. — Les Hantises. — Paris, Vanier, 1886, in-12.

622. Édouard Dujardin. — Les Lauriers sont coupés. — Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888, in-12.

[Tiré à 420 exemplaires.]

623. Édouard Dujardin. — A la Gloire d'Antonia, avec un ex-libris dessiné par Félicien Rops. — Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1888, in-8°.

[Tiré à 55 exemplaires numérotés.]

624. Édouard Dujardin. — Pour la Vierge du roc ardent. — Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1889, in-8°.

[Tiré à 55 exemplaires numérotés.]

625. Édouard Dujardin. — La Comédie des amours, vers. — Paris, Vanier, 1891, in-12.

626. Édouard Dujardin. — Antonia, tragédie moderne en trois actes et en vers libres. — Paris, Vanier, 1891, in-16.

627. Édouard Dujardin. — Le Chevalier du passé, tragédie moderne (2e partie de la Légende d'Antonia). — Paris, Vanier, 1892, in-12.

628. Édouard Dujardin. — Réponse de la bergère au berger. Frontispice en couleurs de Maurice Denis. — Paris, Vanier, 1893, in-4°.

629. Édouard Dujardin. — La Fin d'Antonia, tragédie moderne (3e partie de la Légende d'Antonia). — Paris, Vanier, 1893, in-12.

630. Édouard Dujardin. — Les Lauriers sont coupés (roman). Les Hantises. Trois poèmes en prose. Nouvelle édition. Portrait d'après Anquetin. — Paris, Mercure de France, 1897, in-12.

631. Édouard Dujardin. — L'Initiation au péché et à l'amour (roman) (mai 1898). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-18.

II. — RÉIMPRESSIONS

632. Édouard Dujardin. — Antonia. Légende dramatique en 3 parties en vers. Nouvelle édition. — Paris, Mercure de France, 1899, in-12.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.

B. — PÉRIODIQUES

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

633. 1890, t. I, p. 201. Pour clore une polémique.
634. 1892, t. V, p. 31. Henri de Régnier : Le Chevalier du passé.

FORT (Paul)

(Reims 1872)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

635. Paul Fort. — La Petite bête, comédie en un acte en prose. — Paris, Vanier, 1890, in-8°.
636. Paul Fort. — Plusieurs choses, poésies. — Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, in-16.

637. Paul Fort. — Premières lueurs sur la colline, poésies. — Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, in-16.

638. Paul Fort. — Monnaie de fer, poésies et poèmes en prose.— Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, in-16.

639. Paul Fort. — Presque les doigts aux clés. — Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1895, in-16.

640. Paul Fort. — Il y a là des cris, poésies. — Paris, éditions du Mercure de France, 1895, in-16.

641. Paul Fort. — Ballades : Ma légende. Mes légendes, poèmes en prose. — Paris, éditions du Mercure de France, 1896, in-16.

642. Paul Fort. — Ballades : La Mer, les Cloches, les Champs, poèmes en prose. — Paris, édition du « Livre d'Art » et de « l'Épreuve », 1896, in-16.

643. Paul Fort. — Ballades : Les Saisons. Aux champs. Sur la route et devant l'âtre. Mes Légendes. L'Orage, poèmes en prose. — Paris, éditions du Mercure de France, 1896, in-16.

644. Paul Fort. — Ballades : Louis XI, curieux homme, poèmes en prose.— Paris, éditions du Mercure de France, 1896, in-16.

645. Paul Fort. — Ballades françaises (poèmes et ballades, 1894-1896), préface par Pierre Louys. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.

646. Paul Fort. — Montagne. Forêt. Plaine. Mer. Ballades françaises, IIe série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-18.

647. Paul Fort. — Le Roman de Louis XI. Ballades françaises, IIIe série.— Paris. Soc. du Mercure de France, 1899. in-18.

648. Paul Fort.— Les Idylles antiques. Ballades françaises,

IVe série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

649. Paul Fort. — L'Amour marin. Ballades françaises, Ve série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

650. Paul Fort. — Paris sentimental ou le roman de nos vingt ans. Ballades françaises, VIe série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902, in-18.

651. Paul Fort.— Les Hymnes de feu, précédés de Lucienne. Ballades françaises, VIIe série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1903, in-18.

652. Paul Fort. — Coxcomb ou l'homme tout nu tombé du paradis. Ballades françaises, VIIIe série. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

653. Paul Fort.— Ile-de-France. — (Paris), édité par les soins de « Vers et Prose », (1908), in-18.
[Hors commerce.]

654. Paul Fort. — Saint-Jean-aux-Bois. Coucy-le-Château et Jouy-en-Josas. — Paris, « Vers et Prose », (1908), in-16.
[Hors commerce.]

654² Paul Fort. — Tristesse de l'homme. — Paris, « Vers et Prose », 1910, in-16.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Bataille (H.). — Cf. N° 22.
Beaunier (A.). — Cf. N° 23.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.
Hirsch (Paul-Armand). — Paul Fort, notice dans n° 53.
Le Cardonnel (G.) et Vellay (Ch.). — Cf. n° 45.
654[3] Mandin (L.). — Étude sur les Ballades françaises de Paul Fort. — Paris, 1910, in-8°.
Souza (R. de). — Cf. n° 315.
Van Bever (Ad.) et Leantaud (Paul). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

CRITIQUE (LA):

655. 1897, avril 5. H. Ghéon : P. Fort. Les Ballades françaises.

ERMITAGE:

656. 1896, juin. Pierre Louys : Paul Fort.
657. 1897, mai. F. Vielé-Griffin : id.
658. 1898, mars. René Boylesve : Sur les nouvelles ballades de Paul Fort.

JOURNAL (LE):

659. 1897, octobre 7. F. Coppée : Quelques poètes.

REVUE BLEUE (LA):

660. 1901, t. XVI, p. 687-691. A. Beaunier : Paul Fort.

VERS ET PROSE:

661. 1907, juin-août. Tancrède de Visan : Sur l'œuvre de Paul Fort.

2° DE PROVINCE

PROVINCE NOUVELLE (LA) (Auxerre):

662* 1907, septembre. N° spécial consacré à Paul Fort.

3° DE L'ÉTRANGER

DAILY CHRONICLE (THE) :

663. 1902, juillet 5. Edmund Gosse : The Poetry of M. Paul Fort.

GHIL (René)

(Tourcoing, 1862)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

664. René Ghil. — Légende d'âmes et de sangs. Vers. Avec préface. — Paris, Frinzine et Cie, 1883. in-18.

[La préface est datée de novembre 1884, Le volume parut en janvier 1885. Dans la préface, René Ghil pose les principes de la poésie scientifique et indique les grandes lignes du plan de son œuvre.]

665. René Ghil. — Traité du verbe, avec avant-dire de Stéphane Mallarmé. — Paris, Giraud, 1886, in-4°.

[Cet ouvrage avait paru en 1re version dans

la Basoche (Bruxelles) en mai 1885, en 2e version dans la Pléiade (Paris) en 1886].

666. René Ghil. — Légende d'âmes et de sangs. Le Geste ingénu. Poème. — Paris, Vanier, 1887, in-18.

[Les 3 volumes ci-dessus et deux rééditions du Traité du verbe sont dits par leur auteur : « Livres d'essai de l'Œuvre ». En 1888 René Ghil avait passé avec l'éditeur Deman, de Bruxelles, un traité aux termes duquel cet éditeur s'engageait à éditer toute l'œuvre future du poète. Le traité ne portait aucune indication sur la façon dont seraient édités les volumes. M. Deman prétendit éditer en volumes de luxe, à petit nombre et par souscription. René Ghil protesta vainement que cette manière de faire entraverait la diffusion de ses idées rénovatrices, puis préféra casser le traité. Il racheta les exemplaires que M. Deman possédait encore de la 3e édition du Traité du verbe, les céda à l'éditeur Vanier de Paris et pour demeurer absolument libre de ses livres, publia durant plusieurs années sans intermédiaire d'éditeur. Les volumes sans nom d'éditeur ont été imprimés par Goussard à Melle (Deux-Sèvres).]

667. Œuvre de René Ghil. — I. Dire du mieux. Livre I : Le Meilleur devenir. — Livre II : Le Geste ingénu. — Paris, 1889, in-18.

[Le Geste ingénu de ce volume est celui qui avait paru en édition d'essai en 1887, mais il est remanié presque entièrement.]

668. Œuvre de René Ghil. — I. Dire du Mieux : Livre III : La Preuve égoïste. — Paris, 1890, in-18.

669. René Ghil. — En méthode à l'Œuvre. Avec Portrait. — Paris, 1891, in-18.

[Ce volume n'est autre que le Traité du verbe, édition de 1888. Il est augmenté et a été remanié entièrement quant à sa rédaction. Le nouveau titre « ne varietur » place désormais ce volume en tête de l'œuvre.]

670. Œuvre de René Ghil. — I. Dire du Mieux. Livre IV : Le Vœu de vivre, volume I. — Paris, 1891, in-18.

671. Œuvre de René Ghil.—I. Dire du Mieux. Livre IV : Le Vœu de vivre, volume II.—Paris, 1892, in-18.

672. Id. — I. Dire du Mieux. Livre IV : Le Vœu de vivre, vol. III. — Paris, 1893, in-18.

673. Id. — V. L'Ordre altruiste, volume I. — Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1894, in-18.

674. Id. — V. L'Ordre altruiste, volume II. — Paris, Bibliothèque de l'Association, 1895, in-18.

675. Id. — V. L'Ordre altruiste, volume III. — Paris, 1897, in-18.

676. Œuvre de René Ghil. — I. Dire des Sangs. II. Le Pas humain. — Paris, édition du Mercure de France, 1898, in-18.

677. Id. — I. Dire des Sangs : II. Le Toit des hommes. — Paris, édition du Mercure de France, 1901, in-18.

[Par suite d'erreur à l'impression, le Toit des hommes porte : volume I, comme devant comporter plusieurs tomes. Il est complet en ce seul volume. Ces deux livres du Dire des Sangs sont devenus aujourd'hui propriété de l'éditeur A. Messein.]

678. René Ghil. — Le Pantoun des Pantoun. Poème Javanais. — Paris et Batavia, 1902, in-16.

[Suivi d'un lexique. Couverture ornée. Volume aujourd'hui propriété de l'éditeur Messein.]

679. René Ghil. — Marcel Lenoir, Étude lue devant la société « l'Art pour tous » en l'atelier de Marcel Lenoir. — Paris, impr. G. de Malherbe, 1906, gr. in-8°.

680. René Ghil. — De la Poésie scientifique. Mots d'actualité poétique. Origine de la poésie moderne. Le Symbolisme et ses écoles. La Méthode poétique-scientifique. De l'intuition et de la science en poésie. L'Instrumentation verbale et le rythme évoluant. Métaphysique. Philosophie. Éthique. L'Œuvre. Action dans la poésie française et étrangère. — Paris, Gastein-Serge, 1909, pet. in-4°.

[Collection « L'Esprit du Temps ».]

[Ce volume indique en notes un certain nombre d'articles ayant paru sur René Ghil.]

II — RÉIMPRESSIONS

Œuvre :

681. René Ghil. — Œuvre. Édition nouvelle et revue. — Paris, Messein, 1904-1909, 5 vol. in-18.

Tome I. — En méthode à l'œuvre.

Tome II. — Le Meilleur devenir. Le Geste ingénu.

Tome III. — Le Vœu de vivre. I

Tome IV. — Le Vœu de vivre. II.

Tome V. — L'Ordre altruiste.

Traité du verbe :

682. René Ghil. — Traité du verbe. Édition nouvelle, revue et augmentée. — Paris, Alcan, 1887, in-8° carré.

683. René Ghil. — Traité du verbe. Édition nouvelle, remaniée et augmentée. Avec portrait.— Bruxelles, Deman, 1888, in-4°.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

684. Arcos (René). — La Tragédie des espaces. Avec préface. — Paris, édit. de l'Abbaye, 1907, in-18.

685. Bellot (Étienne). — Notes sur le symbolisme. — Paris, Linart, 1908, in-18.

686. Duhamel (Georges). — Des Légendes, des Batailles. Avec préface. — Paris, édit. de l'Abbaye, 1907, in-18.

Gossez (A.-M.). — Cf. n° 17.
Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.
Le Cardonnel et Ch. Vellay. — Cf. n° 45.
Huret (J.). — Cf. n° 155.
Saunier (Charles). — René Ghil. Notice dans n° 53.
Spronck (M.). — Cf. n° 54.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever. — Cf. n° 19.
Walch (J.). — Cf. n° 21).

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

687. Brussov (Valère). — Poètes français du XIXe siècle. Avec introduction. Traductions et notices bio-bibliographiques. — Saint-Pétersbourg, librairie « Le Panthéon », 1909, in-4°.

688. Davidson (John). — The Theâtrocrat. Avec introduction sur la poésie scientifique. — Londres, Richard's, 1904, in-18.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

BULLETIN DU CONGRÈS DES POÈTES :

689. 1901, avril 5. René Ghil : Discours prononcé au Congrès des Poètes.

CRITIQUE (LA) :

690. 1896. E. Strauss : M. R. Ghil.

DÉCADENT (LE) :

691. 1888, décembre 15. Louis Pilate de Brinn'Gaubast : Un sonnet du général Boulanger.

ÉCRITS POUR L'ART :

692. 1905, janvier. R. Ghil : Commentaires à En Méthode.
693. — — L. Jerrold : Un Poète scientifique anglais : John Davidson.
694. — juin. Gaston Moreilhou : Un Livre de M. René Ghil.

GAULOIS (LE) :

695. 1887, août 29. René Ghil.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

696. N° 338. Paul Verlaine : René Ghil.

MESSIDOR :

697. 1907, mars 25. René Ghil : Quinze ans de poésie.
698. — avril 1, 8, 29. Id. : Ibid.

RENAISSANCE (LA) :

699. 1896, avril 7. C. M. Savarit : M. René Ghil.

REVUE BLANCHE :

700. 1893, t. IV, p. 110 et 264. G. Kahn : Le Barde jobard.

Revue bleue :

701. 1890, mars 22. La Poésie contemporaine.

Revue des Revues :

702. 1904, décembre. Marius-Ary Leblond : La Poésie scientifique.

Revue indépendante :

703. 1889, mai. Émile Michelet : R. Ghil. Méthode évolutive instrumentiste.
704. 1891, août. G. et J. Couturat : M. René Ghil.
705. 1892, novembre. — M. René Ghil et la poésie scientifique.

Revue scientifique :

Cf. n° 242.

Temps nouveaux (les) :

706. 1907, mai. John L. Charpentier : Études sur M. René Ghil.
707. 1908. Id. : Ibid.
708. 1909. Id. : Les Poètes.

2° de province

Bulletin des étudiants de Montpellier :

709. 1891, mai. René Ghil.

Avant-garde de Tarbes :

710. 1891, septembre 23. René Ghil.
711. — octobre 10-22. Id.
712. — novembre 20. Id.

3° de l'étranger

American Register :

713. 1909, avril. G. de Vorney : De la poésie scientifique.

Art moderne (Bruxelles) :

714. 1886, décembre 5. F. Verhaeren : R. Ghil.
715. 1887, avril 24. Id. : Ibid.

Ateneum (Varsovie) :

716. 1904. A. Lange : Le Pantoun des Pantoun.

Bataviaasch Nieuwsblad :

717. 1903, mars 21. F. Prick van Wely : Java dans la poésie française.

Congrès de littérature néerlandaise :

718. 1907, août. F. Prick van Wely : Communication à propos du Pantoun des Pantoun.

Cosmopolitan (the) (New-York) :

719. 1892, juillet. T. S. Perry : The latest literary Fashion in France.

Dzaghig (Constantinople) :

720. 1904, mars. Zabel Essaiān : Une Philosophie évolutive.

Journal de Gand :

721. 1909, avril 7. X... : La Poésie scientifique.

Journal de Surabaya (Java) :

722. 1909, juillet. Otto Knaap : Un Poète javanais.

Marzocco (il) (Florence) :

723. 1909, mai 2. G. S. Gargano : Poesia scientifica.

Nord und Süd (Berlin) :

724. 1909, août. Otto Grantoff : René Ghil : La Poésie scientifique.

Pensée russe (la) (Moscou) :

725. 1909, juin. Valère Brussov : La Poésie scientifique.

Revue bibliographique belge (Bruxelles) :

726. 1906, mai. Edward Coremans : De la Poésie scientifique.

Semarang-Courant (Java) :

727. 1903, mars 18. Ch. Snabilié : Un Poème javanais en France.

Suddentsche Monatzuesse (Munich et Vienne) :

728. 1909, août. Otto Grantoff : La Poésie scientifique.

Viessy (Moscou) :

729. 1904. Valère Brussov : Étude.

Wallonie (la) (Liége) :

730. 1887, t. II, p. 235. A. Mockel : [René Ghil.]
731. 1887, t. II, p. 246a. Id.: Ibid.
732. 1887, t. II, p. 370. Id.: Ibid.
733. 1887, t. II, p. 407. Id.: Ibid.
734. 1890, t. V, p. 248. Id.: Ibid.

HÉROLD (A.-Ferdinand)

(Paris 1865.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

735. A.-Ferdinand Hérold. — L'Exil de Harini, poème dramatique en prose et en vers. — Paris, Dalou, 1888, in-8°.
736. A.-Ferdinand Hérold. — La Légende de sainte Liberata. — Paris, Chamerot, 1889, in-8°.

737. A.-Ferdinand Hérold. — Les Paeans et les Thrènes (vers). — Paris, Lemerre, 1890, in-12.

738. A.-Ferdinand Hérold. — La Joie de Maguelonne, mystère. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891, gr. in-16.

739. A.-Ferdinand Hérold. — Chevaleries sentimentales. Frontispice d'Odilon Redon. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893, in-8°.

740. A.-Ferdinand Hérold. — Floriane et Persigant, drame. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894, in-8°.

741. A.-Ferdinand Hérold. — Le Victorieux, drame. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895, in-8°.

742. Le Livre de la naissance, de la vie et de la mort de la bienheureuse Vierge Marie, légende de A.-Ferdinand Hérold, lettres ornées de Paul Ranson. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-4°.

743. A.-Ferdinand Hérold. — Intermède pastoral. — Paris, aux bureaux du Centaure, 1897, in-4°.

744. A.-Ferdinand Hérold. — Images tendres et merveilleuses. La Joie de Maguelonne. La Fée des ondes. Floriane et Persigant. La Légende de sainte Liberata. Le Victorieux. — Paris, Société du Mercure de France, 1897, in-12.

745. A.-Ferdinand Hérold. — Sâvitri, comédie héroïque en deux actes, en vers, représentée par le Cercle des Escholiers, le 13 avril 1899. — Paris, Société du Mercure de France, 1899, in-12.

746. A.-Ferdinand Hérold. — Au hasard des chemins, poèmes. — Paris, Société du Mercure de France, 1900, in-16.

747. A.-Ferdinand Hérold. — Une Jeune femme bien gardée, comédie en un acte, représentée pour la pre-

mière fois sur le théâtre du Grand-Guignol, le 28 mai 1900. — Paris, Société du Mercure de France, 1900, in-18.

748. A.-Ferdinand Hérold. — Les Contes du vampire. L'Amour d'Urvaci. L'Ascension des Pandavas. Le Fruit d'immortalité. La Lépreuse et le mulet. — Paris, Société du Mercure de France, 1902, in-18.

749. A.-Ferdinand Hérold. — L'Abbaye de Sainte-Aphrodise, roman. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

750. A.-Ferdinand Hérold. — Les Hérétiques, opéra en 3 actes, musique de Charles Levadé, représenté pour la première fois, à Béziers, sur le théâtre des Arènes, le 27 août 1905. — Paris, Société du Mercure de France, 1905, in-12.

II. — EN COLLABORATION

751. Jean Lorrain et A.-Ferdinand Hérold. — Prométhée, tragédie lyrique en 3 actes, musique de Gabriel Fauré, représentée pour la première fois à Béziers, sur le théâtre des Arènes, le 26 août 1900. — Paris, Société du Mercure de France, 1900, in-12.

752. Ephraïm Mikhaël et A.-Ferdinand Hérold. Le Cor fleuri, féerie lyrique en un acte, musique de Fernand Halphen. — Paris, Société nouvelle d'éditions musicales, 1904, in-16.

[Représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre national de l'Opéra-Comique, le 10 mai 1904.]

III. — TRADUCTIONS

753. L'Upanishad du grand Aranyaka (Brihadaranyakopanishad). Traduite pour la première fois du sanskrit en français par A.-Ferdinand Hérold. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894, gr. in-16.

754. Hrotsvitha. — Paphnutius. Comédie de Hrotsvitha, traduite du latin par A.-F. Hérold. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-8°.
[Tiré à 274 exemplaires.]

755. Les Perses, tragédie d'Eschyle, traduite et mise à la scène, par A.-Ferdinand Hérold, musique de Xavier Leroux, représentée pour la première fois sur le théâtre national de l'Odéon le 29 octobre 1896. — Paris, Fasquelle, 1896, in-18.

756. A.-Ferdinand Hérold, traducteur. L'Anneau de Çakuntalâ, comédie héroïque du Kâlidâsa. — Paris, édition du Mercure de France, 1896, in-12.

757. Gerhart Hauptmann. La Cloche engloutie, conte dramatique en 5 actes, traduit... par A.-Ferdinand Hérold. — Paris, Société du Mercure de France, 1897, in-12.

758. A.-Ferdinand Hérold. Andromaque. Tragédie en quatre épisodes, un prologue et un épilogue. Traduite d'Euripide. Représentée pour la première fois sur le théâtre national de l'Odéon, le 25 février 1909. — Paris, Mercure de France, MCMIX (1909), in-18.

IV. — RÉIMPRESSIONS

Floriane et Persigant. — Cf. n° 744.
Joie de Maguelonne (la). — Cf. n° 744.

Légende de sainte Liberata :

759. A.-Ferdinand Hérold. — La Légende de sainte Libérata, mystère. 2e édition, corrigée. — Paris, Édition du Mercure de France, 1894, in-16.

— Cf. n° 744.

Victorieux (Le). — Cf. n° 744.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

Chronique des livres (la) :

760. 1901, janvier. Émile Despax : A.-F. Hérold.

Entretiens politiques et littéraires :

761. 1893, t. VI, p. 241. Vielé-Griffin : Entretien sur le mouvement politique.

762. 1893, t. VI, p. 475. Bernard Lazare : Les Livres.

Ermitage :

763. 1893, août. Stuart Merrill : Chroniques.

Mercure de France :

764. 1893, mai. Pierre Quillard : Chevaleries sentimentales.

765. 1894, mars. Henri de Régnier : A.-F. Hérold.

766. 1895, juin. Pierre Louys : Le Victorieux.
767. 1909, id. P. Quillard : Andromaque.

REVUE BLANCHE :

768. 1895, t. VIII, p. 388. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
769. 1897, t. XII, p. 401. G. Kahn : Les Poèmes.
770. 1902, t. XXVIII, p. 78. Alfred Jarry : Les Livres.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

771. 1891, octobre 15. Alc. Bonneau : Chroniques.

2° DE L'ÉTRANGER

WALLONIE (LA) :

772. 1890, t. V, p. 245. [A.-F. Hérold].

JAMMES (Francis)

(Tournay, 1868)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

773. Francis Jammes. — Six sonnets. — Orthez, typographie J. Goude-Dumesnil, 1891, petit in-8°.
774. Francis Jammes. — Vers. — Orthez, typographie J. Goude-Dumesnil, 1892, petit in-8°.
775. Francis Jammes. — Vers. — Orthez. typographie J. Goude-Dumesnil, 1893, petit in-8°.
776. Francis Jammes. — Vers. — Paris, Ollendorff, 1894, in-12.
777. Francis Jammes. — Un Jour. Un acte en vers, suivi de poésies. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-16.

778. Francis Jammes. — La Naissance du poète, poème. — Bruxelles, édition du « Coq Rouge », 1897, in-12.

779. Francis Jammes. — De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir, 1888-1897. — Paris, Société du Mercure de France, 1898, in-18.

780. Francis Jammes. — Quatorze Priéres. — Orthez, imprimerie E. Faget, juillet 1898, in-12.

781. Francis Jammes. — La Jeune fille nue, poème. — Paris, édition de la Revue de l'Ermitage, 1899, in-12.

782. Francis Jammes. — Clara d'Ellébeuse, ou l'Histoire d'une ancienne jeune fille. — Paris, Société du Mercure de France, 1899, in-18.

783. Francis Jammes. — Le Poète et l'oiseau, poésies. — Paris, édition de la Revue de l'Ermitage, 1899, in-12.

784. Francis Jammes. — Le Deuil des primevères, 1898-1900. Élégies. La Jeune fille nue. Le Poète et l'oiseau. Poésies diverses. Prières. — Paris, Société du Mercure de France, 1901, in-18. [20 ex. de format in-8° ont été tirés pour la Société des XX. Ils portent la signature de l'auteur.]

785. Francis Jammes. — Almaïde d'Etremont, ou l'Histoire d'une jeune fille passionnée. — Paris, Société du Mercure de France, 1901, in-18.

786. Francis Jammes. — Le Triomphe de la vie. 1900-1901. Jean de Noarrieu. Existences. — Paris, Société du Mercure de France, 1901, in-18.

787. Francis Jammes. — Le Roman du lièvre (Clara d'Ellébeuse. Almaïde d'Etremont. Les Choses. Contes. Notes sur des Oasis. Sur J.-J. Rousseau). — Paris, Société du Mercure de France. 1903, in-18.

788. Francis Jammes. — Pomme d'anis, ou l'Histoire d'une

jeune fille infirme. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

789. Francis Jammes. — [Cahier de vers]. — Orthez, imprimerie E. Faget, s. d., (1905), in-8°.

[Cette plaquette comprend 25 petits poèmes publiés sans titre, sans nom d'éditeur, sans date ni lieu, sur 14 f. non paginées. Couverture grise avec en tête et à droite le nom de l'auteur. Le nom de Francis Jammes se trouve aussi au recto du premier feuillet.]

790. Francis Jammes. — Pensée des jardins. — Paris, Société du Mercure de France, 1906, in-18.

791. Francis Jammes. — L'Église habillée de feuilles. — Paris, Société du Mercure de France, 1906, in-12.

792. Francis Jammes. — Clairières dans le ciel, 1902-1906. En Dieu. Tristesses. Le Poète et sa femme. Poésies diverses. L'Église habillée de feuilles. — Paris, Société du Mercure de France, 1906, in-18.

793. Francis Jammes. — Poèmes mesurés. — Paris, Société du Mercure de France, 1908, in-18.

[Plaquette tirée à quelques exemplaires non mis dans le commerce.]

II. — PRÉFACES

794. Léon Bocquet. — Albert Samain : sa vie, son œuvre, avec un portrait et un autographe. Préface de Francis Jammes. — Paris, Société du Mercure de France, MCMV (1905), in-18.

795. Colette Willy. — Sept Dialogues de bêtes. Préface de

Francis Jammes. — Paris, Société du Mercure de France, 1905, in-18.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

795² Bersaucourt (A. de). — Francis Jammes, poète chrétien. — Paris, Falque, 1910, in-8°.

796. Bordeaux (Henry). — Les Écrivains et les mœurs. Notes, essais et figurines (1897-1900). — Paris, Plon, 1900, in-18.

797. Braun (Thomas). — Des Poètes simples : Francis Jammes. — Bruxelles, Féd. de la Libre Esthétique, 1900, in-16.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

797². Pilon (Ed.). — Francis Jammes et le sentiment de la nature. — Paris, Société du Mercure de France, 1908 (?) in-8°

Van Bever (Ad.). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

798. Wedmore (Frédéric). — On Books and arts. — London, Hodder and Stoughton, 1899, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

JOURNAL (LE) :

799. 1898, janvier 12. F. Jammes.
800. 1898, juillet 15. Id.
801. 1901, août 10. Jean Lorrain : Joies de Paris. Nos Poètes.

JOURNAL DES ARTISTES :

802. 1895, juin 16. M. Schwob : Étude : Jammes.

JOURNAL DES DÉBATS :

803. 1900, octobre 7. F. Jammes.
804. 1903, avril 29. A. Beaunier : Une Sorte de Franciscain.

MERCURE DE FRANCE :

805. 1893, décembre. L. Dumur : Les Livres.
806. 1901, juillet. P. Quillard : F. Jammes et Charles Guérin.
807. 1903, mai. Marius Ary-Leblond : F. Jammes.
808** 1907, juillet. Ed. Pilon. F. Jammes.

REVUE BLANCHE :

809. 1901, t. XXV, p. 312. G. Kahn : Les Poèmes.
810. 1901, t. XXV, p. 628. Michel Arnauld : Les Romans.
811. 1902, t. XXIX, p. 158. Lucie Delarue-Mardrus : Les Livres.

REVUE DE PARIS :

812* 1907, mai 15. André Le Breton : L'Œuvre de M. F. Jammes.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

813. 1898, juillet 23. Ch. Maurras : Revue littéraire.
814. 1899, octobre 28. Id. : Ibid.

Revue hebdomadaire :

815. 1901, octobre 12. H. Bordeaux : Poètes : MM. Ch. Guérin et F. Jammes.

Revue universitaire :

816. 1901, t. II, p. 269. G. Lanson : Bibliographie : Littérature française.
817. 1902, t. II, p. 88. Id.
818. 1903, t. II, p. 65. Id.
819. 1904, t. II, p. 235. Id.
820. 1906, t. I, p. 333. Id.

Temps (le) :

821. 1899, octobre 15. Gaston Deschamps : Jeunes Conteurs.
822* 1900, janvier 28. Id. : Le Coin des Poètes.

Vers et Prose :

823. 1906, mars-mai.. J. de Gourmont : F. Jammes.

2° de province

Dépêche (la) (Toulouse) :

824. 1901, août 4. Émile Pouvillon : Écrivains et artistes du Midi : F. Jammes.

3° de l'étranger.

Art Moderne (Bruxelles) :

825. 1898, juillet 10. Ed. Picard : Étude : Jammes.

Emporium (Bergame) :

826. 1905, janvier. J. de Gourmont : Litterati contemporanei : F. Jammes.

Saturday Review (Londres) :

827. 1898, octobre 15. Arthur Symons : Étude.

KAHN (Gustave)

(Metz, 1859)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

828. Gustave Kahn. — Les Palais nomades (vers). — Paris, Tresse et Stock, 1887, in-8°.

829. Gustave Kahn. — Chansons d'amant. — Bruxelles, Lacomblez, 1891, in-16.

830. Gustave Kakn. — Domaine de fée. — Bruxelles, édition de la Société Nouvelle, 1895, in-12.

831. Gustave Kahn. — La Pluie et le beau temps. — Paris, Vanier, 1896, in-12.

832. Gustave Kahn. — Le Roi fou. — Paris, Havard fils, 1896, in-18.

833. Gustave Kahn. — Limbes de lumières. — Bruxelles, Deman, 1896, pet. in-4°.

834. Gustave Kahn. — Le Livre d'images. Images d'Ile-de-France. La Tapisserie des quatre éléments. Images du Rhin. Mosellanes. Par la lande et la mer grise. Images de Provence. Images d'Orient. — Paris, Société du Mercure de France, 1897, in-18.

835. Gustave Kahn. — Le Conte de l'or et du silence. — Paris, Société du Mercure de France, 1898, in-18.

836. Gustave Kahn. — Les Petites âmes pressées. — Paris, Ollendorff, 1898, in-18.
[Roman illustré par H. Detouche.]

837. Gustave Kahn. — Le Cirque solaire, roman. — Paris, éditions de la Revue blanche, 1899, in-18.

838. Gustave Kahn. — Les Fleurs de la passion... — Paris, Ollendorff, 1900, in-16.

839. Gustave Kahn. — L'Esthétique de la rue. — Paris, Fasquelle, 1901, in-18.

840. Gustave Kahn. — L'Adultère sentimental. — Paris, éditions de la Revue blanche, 1902, in-18.

841. Odes de la Raison, par Gustave Kahn. — Paris, éditions de la Raison, (1902), in-8°.
[23 p. Collection pour le peuple. — Odes dites aux fêtes civiques de la Raison.]

842. Gustave Kahn. — Symbolistes et décadents. — Paris, Vanier, 1902, in-18.

843. Gustave Kahn. — Contes hollandais. — Paris, Fasquelle, 1903, in-12.
[Contes de tous les pays.]

844. Boucher, par Gustave Kahn... Biographie critique, illustrée de 24 reproductions hors texte. — Paris, H. Laurens, (1905), in-8°.
[Les Grands artistes, leur vie, leur œuvre.]

845. Gustave Kahn. — De Tartufe à ces Messieurs. — Paris, Sansot, 1905, pet. in-16.

846. Gustave Kahn. — Le Salon du mobilier. — Paris, Guérinet, 1905, gr. in-8°.

847. Gustave Kahn. — Polichinelle (de Guignol), précédé d'une étude. — Paris, Sansot, 1906, pet. in-18.

848. La Femme dans la caricature française. Ouvrage orné de 460 illustrations et 60 suppléments en couleurs, présentant l'histoire complète de la femme dans la caricature française, d'après les plus célèbres dessinateurs et humoristes : F. Rops, Willette, Daumier, A. Faivre, Legrand, Léandre, etc., par Gustave Kahn. — Paris, Mericant, 1907, in-4°.

848² Gustave Kahn. — Europas Fürsten im Sittenspiegel der Karikatur. — Berlin, Schmidt, (1909), in-4°.
[Les Princes de l'Europe vus dans le miroir de la caricature.]

II. — PRÉFACES

849. Albert Fua. — Le Semeur d'idéal, drame en 4 actes. Préface de Gustave Kahn. 2e édition. — Paris, Bibliothèque de la Plume, 1901, in-16.

850. Dr Abdullah Djevdet bey. — La Lyre turque (feux de paradis et roses d'enfer). Préface de Gustave Kahn. — Vienne, Frick, 1902, in-16.

850[2] Ch. Baudelaire. — Mon cœur mis à nu et Fusées, journaux intimes. Édition conforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. — Paris, Blaizot, 1909, in-16.

850[3] Georges Normandy. — Le Nu à l'Eglise, au théâtre et dans la rue. Préface de Gustave Kahn. — Paris, l'auteur, (1909), in-16.

850[4] Quo Vadis? Croquis de scène et de coulisses par P.-C. Delaroche. Préface de Gustave Kahn. — Paris, L. Geisler, 1910, in-fol.

III. — RÉIMPRESSIONS

Chansons d'amant :

851. Gustave Kahn. — Chansons d'amant. Nouvelle édition. — Paris, Floury, 1897, in-16.

852. Gustave Kahn. — Premiers poèmes, avec une préface sur le vers libre. Les Palais nomades. Chansons d'amant. Domaine de fée. — Paris, Société du Mercure de France, 1897, in-18.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.

Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

Charles (J.-E.). — Cf. n° 33.
Gourmont (R. de). — Cf. n° 40, 283.
Huret (J.). — Cf. n° 155.
Lazare (B.). — Cf. n° 932.
Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.
Randon (G.). — G. Kahn. Notice dans n° 53.
Retté (A.). — Cf. n° 1722.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Van Hamel (A.). — Cf. n° 64, t. III.

B. — PÉRIODIQUES

DÉCADENT (LE) :

853. 1888, juillet 1. Léon d'Arkaï : Causerie littéraire.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

854. 1891, t. III, p. 110. Vielé-Griffin : A propos des Chansons d'amants.
855. — t. III, p. 146. Id. : Ibid.

ERMITAGE :

856. 1896, février. Ed. Pilon : Gustave Kahn.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

857. s. d. Paris, Vanier. Félix Fenéon : Kahn.

REVUE BLANCHE :

858. 1891, t. I, p. 79. L. Mulhfeld : Chronique de la littérature.
859. 1895, t. VIII, p. 335. Id. : Ibid.
860. 1896, t. X, p. 232. Le Banquet Gustave Kahn.
861. — t. X, p. 510. L. Blum : Les Livres.
862. 1897, t. XIV, p. 34. R. de Gourmont : Entretien sur le vers libre et sur Gustave Kahn.

863. 1898, t. XV, p. 556. L. Blum : Les Romans.
864. — t. XVII, p. 556. Id. : Ibid.
865. 1900, t. XXII, p. 634. Henri Ghéon : Les Livres.
866. 1902, t. XXVI, p. 559. Michel Arnauld : Ibid.
867. — t. XXVII, p. 156. Chronique de la littérature.

Revue encyclopédique :

868. 1896, avril 25. Camille Mauclair : Trois poètes modernes.
869. 1896, t. VI, n° 134. Charles Maurras : Trois romantiques.

Vers et Prose :

870. 1907, mars-mai. Albert Dreyfus : Sur Gustave Kahn.

KRYSINSKA (Marie)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

871. Marie Krysinska. — Rythmes pittoresques (Mirages. Symboles. Femmes. Contes. Résurrections). — Paris, Lemerre, 1890, in-12.
872. Marie Krysinska. — L'Amour chemine (nouvelles). — Paris, Lemerre, 1891, in-12.
873. Marie Krysinska. — Joies errantes. Nouveaux rythmes pittoresques. — Paris, Lemerre, 1894, in-12.
874. Marie Krysinska. — Folle de son corps. — Paris, Havard, 1896, in-12.
875. Marie Krysinska. — Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques. Pentéliques. Guitares loin-

taines. Chansons et légendes. — Paris, Messein, 1905, in-18.

876. Marie Krysinska. — La Force du désir, roman. — Paris, Société du Mercure de France, 1905, in-8°.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

877. Champsaur (F.). — Préface de Rythmes pittoresques.
Rosny (T.-H.). — Id.

878. Séché (A.). — Les Muses françaises. — Paris, Michaud, 1908, 2 vol. in-18 [Tome II].

B. — PÉRIODIQUES

Écho de Paris :

879. 1891, mai 11. Henry Bauer : Réalité et poésie.

Revue bleue :

Cf. n° 224.

LAFORGUE (Jules)

[Montevideo, 1860. — Paris, 1887].

I. — ŒUVRES ORIGINALES

880. Les Complaintes, par Jules Laforgue. — Paris, Vanier, 1885, in-18.

881. L'Imitation de Notre-Dame la Lune, selon Jules Laforgue. — Paris, Vanier, 1886, in-12.

882. Jules Laforgue. — Paul Bourget. Notice biographique publiée dans « Les Hommes d'aujourd'hui », n° 295, 6e volume. — Paris, Vanier.

883. Jules Laforgue. — Le Concile féérique, poème dialogué. — Paris, édition de la Vogue, 1886, in-18.

884. Les Derniers vers de Jules Laforgue. Des fleurs de bonne volonté. Le Concile féérique. Derniers vers, édités avec toutes les variantes par MM. Édouard Dujardin et Félix Fénéon. — Paris (Tours, imp. Deslis), 1890, gr. in-8°.

[Ouvrage très mal imprimé, tiré à 57 exemplaires dont 50 numérotés à la presse pour les souscripteurs.]

885. Jules Laforgue. — Moralités légendaires. Six contes en prose.— Paris, librairie de la Revue indépendante, 1887, petit in-8° carré.

[Avec un portrait de l'auteur gravé à l'eau-forte par Émile Laforgue. Tiré à 420 exemplaires numérotés.]

II. — RÉIMPRESSIONS

Moralités légendaires :

886. Jules Laforgue. — Moralités légendaires. — Paris, Vanier, 1894, in-18.

887. Jules Laforgue. — Moralités légendaires. Édition ornée de figures sur bois, par Lucien Pissaro. — Londres, Hacon et Ricketts, et Paris, Société du Mercure de France, 1897-1898, 2 vol. in-8°.

888. Jules Laforgue. — Moralités légendaires. — Paris, Société du Mercure de France, 1902, in-18.

Poésies :

889. Jules Laforgue. — Poésies complètes : Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Le Concile féerique. Derniers vers. — Paris, Vanier, 1894, in-18.

III. — ŒUVRES COMPLÈTES

[Publiées par les soins de M. Camille Mauclair.]

890. Œuvres complètes de Jules Laforgue : Moralités légendaires. Les Deux pigeons. — Paris, Société du Mercure de France, 1902, in-18.

891. Œuvres complètes de Jules Laforgue : Poésies. Le Sanglot de la terre. Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Le Concile féérique. Derniers vers. Des Fleurs de bonne volonté. — Paris, Société du Mercure de France, 1903, in-18.

892. Œuvres complètes de Jules Laforgue : Mélanges posthumes. Pensées et paradoxes. Pierrot fumiste. Notes sur la femme. L'Art impressionniste. L'Art en Allemagne. Lettres. Avec Portrait de Jules Laforgue, par Theo Van Rysselberghe. — Paris, Société du Mercure de France, 1903, in-18.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.

Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

893. Dufour (Médéric). — L'Esthétique de Jules Laforgue. — Paris, Messein, 1905, in-18.
Fenéon (F.). — Laforgue, notice publiée dans n° 53.
Gourmont (R. de). — Cf. n°s 40, 42.
Kahn (G.). — Cf. n° 842.
Laforgue (J.). — Cf. n° 892.
** Mauclair (C.). — Cf. 1223, et l'avertissement du 890.
894. Miomandre (Francis de). — Visages. — Bruges, Herbert, 1907, in-8°.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
Wyzewa (T. de). — Cf. n° 171.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

895. Moore (Georges). — Impressions and opinions : Two unknown Poets (Rimbaud and Laforgue). — London, 1891, in-8°.
Symons (A.). — Cf. n° 174.
896. Van Hamel (A.). — Franske Symbolisten. — Amsterdam, Gids, 1902, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ÉCHO DE PARIS :

897. 1891, mars 26. H. Fouquier : Dilettantisme.
898. — avril 16. Nestor : Les Jeunes et les vieux.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

899. 1890, t. I, p. 315. Les Dernières œuvres de J. Laforgue.

ERMITAGE :

900. * 1895, octobre. E. Pilon : Jules Laforgue.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

901. n° 298. G. Kahn : Jules Laforgue.

LUTÈCE :

902. 1885, octobre 4. J. Laforgue : Réponse à M. Trézenik.

MERCURE DE FRANCE :

903. 1903, février. Rachilde : Les Romans.
904* — — F. de Miomandre : Jules Laforgue.
905. — juin L'Hamlet de Jules Laforgue.

NOUVELLE REVUE :

Cf. n° 208.

REVUE BLANCHE :

906. 1896, t. X, p. 122. G. Kahn : La Vie mentale.
907. 1903, t. XXX, p. 395. Fagus : Les Livres.

REVUE BLEUE :

908. 1901, t. XVI, p. 238. A. Beaunier : Jules Laforgue.
909. 1904, t. I, p. 22. Ernest-Charles : Id.

REVUE UNIVERSITAIRE :

910. 1903, t. II, p. 423. G. Lanson : Bibliographie : Littérature française.
911. 1904, t. I, p. 262. Id. : Ibid.

REVUE WAGNÉRIENNE :

912. 1886, juin 8. T. de Wyzewa : Notes sur la littérature wagnérienne.

2° DE L'ÉTRANGER

ART MODERNE (Bruxelles) :

913. 1887, n°s 41 et 42. F. Fenéon : Jules Laforgue.

JOURNAL DE GENÈVE :

914. 1903, mars 30. Michel Salomon : Les Œuvres complètes de J. Laforgue.

SUN (THE) (New-York) :

915. 1903, janvier 11. Lucile Dubois: L'Hamlet de J. Laforgue.

WALLONIE (LA) :

916. 1887, t. II, p. 303. A. Mockel : J. Laforgue.

LA TAILHÈDE (GAGNABÉ de) (Raymond-Pierre-Joseph)

(Moissac, 1867)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

917. Raymond de la Tailhède. — De la Métamorphose des fontaines, poème, suivi des Odes, des Sonnets et des Hymnes, — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, in-4°.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Rebell (Hughes). — La Tailhède, notice dans n° 53.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever (Ad.). — Cf. n° 19.

B. — PÉRIODIQUES

JOURNAL DES DÉBATS :

918. 1895, mars 16. M. Raymond de la Tailhède.

MERCURE DE FRANCE :

919. 1895, mai. Ernest Raynaud : L'École romane.

PLUME (LA) :

920. 1892, octobre 1. Maurice du Plessys : Le Suffrage des Dieux.

REVUE BLANCHE :

921. 1895, t. VIII, p. 431. Bibliographie.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

922. 1895, mai 1. Ch. Maurras : La Vie littéraire.

LAUTRÉAMONT (Comte de)

(Pseudonyme de Isidore Ducasse)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

923. Les Chants de Maldoror. Chant premier par ***. — Paris, imprimerie Balitout, août 1868, in-8° [Édition originale du 1er chant. Prix 0 fr. 30.]

924. Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (chants I, II, III, IV, V, VI). — Paris, chez tous les libraires, 1869. in-18.

II. — RÉIMPRESSIONS

925. Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (chants I, II, III, IV, V, VI). — Paris et

Bruxelles, en vente chez tous les libraires, 1874, in-18.

926. Comte de Lautréamont. — Les Chants de Maldoror (chants I, II, III, IV, V, VI). Frontispice de José Roy. — Paris, Genonceaux, 1890, in-12.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Gourmont (R. de). — Cf. nº 40.

B. — PÉRIODIQUES

MERCURE DE FRANCE :

927** 1891, février. R. de Gourmont : La Littérature « Maldoror ».

LAZARE (Bernard)

(De son vrai nom Bernard Lazare)
(Nîmes, 1865. — Paris, 1903)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

928. Bernard Lazare. — Les Quatre faces. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891. in-16.
[Édition des Entretiens politiques et littéraires.]

929. Bernard Lazare. — Le Miroir des légendes. — Paris, Lemerre, 1892, in-12.

930. Bernard Lazare. — La Télépathie et le néo-spiritualisme. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893, in-8°.

931. Bernard Lazare. — L'Antisémitisme, son histoire et ses causes. — Paris, Chailley, 1894, in-12.

[Nouvelle mise en vente en 1897 par l'éditeur Stock.]

932. Bernard Lazare. — Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui. Ceux de demain. — Paris, Perrin, 1894-1895, in-18.

933. Une Erreur judiciaire. La Vérité sur l'affaire Dreyfus, par Bernard Lazare. — Bruxelles, imp. de Monnom, 1896, in-16.

934. Bernard Lazare. — Contre l'antisémitisme. Histoire d'une polémique. — Paris, Tresse et Stock, 1896, in-16.

935. Bernard Lazare. — Une Erreur judiciaire. La Vérité sur l'affaire Dreyfus. — Paris, Stock, 1896, in-12.

936. L'Écrivain et l'art social, par Bernard Lazare, conférence faite le 4 avril 1896, salle Cardinet. — Paris. Bibliothèque de l'Art social, 1896, in-16.

[Publication du groupe l'Art social.]

937. Bernard Lazare. — Histoire des doctrines révolutionnaires. Leçon d'ouverture faite le 16 décembre 1895 au collège libre des sciences sociales. — Paris, Giard et Brière, 1896, gr. in-8°.

[Extrait du «Devenir social», n° de janvier 1896.]

938. Bernard Lazare. — Les Porteurs de torches (roman).— Paris, Colin, 1897, in-12.

939. Une Erreur judiciaire. L'affaire Dreyfus, par Bernard Lazare (deuxième mémoire, avec des expertises d'écritures de MM. Crépieux-Jamin. Gustave Bridier, de Rougemont, Paul Mo-

riaud, E. de Marneffe, de Gray Birch, Th. Gurrin, J.-H. Schooling, D. Carvalho, etc.). — Paris, Stock, 1897, in-8°.

940. Le Nationalisme juif, par Bernard Lazare. — Paris, Stock, 1898, in-8°.

[Conférence faite à l'association des étudiants israélites russes, le 6 mars 1897. Publications du Kadimah, n° 1.]

941. Bernard Lazare. — La Porte d'ivoire. — Paris, Colin, 1898, in-12.

942. Antisémitisme et révolution, par Bernard Lazare. — Paris, Stock, 1898, in-16.

943. Bernard Lazare. — Comment on condamne un innocent. L'Acte d'accusation contre le capitaine Dreyfus. — Paris, Stock, 1898, in-8°.

944. Bernard Lazare. — L'Oppression des Juifs dans l'Europe orientale. Les Juifs en Roumanie. — Paris, 8, rue de la Sorbonne, 1902, in-18.

[Cahiers de la quinzaine, 8e cahier de la 3e série.]

II. — EN COLLABORATION

945. Ephraïm Mikhaël et Bernard Lazare. — La Fiancée de Corinthe, légende dramatique en 3 actes. — Paris, Dalou, 1888, in-8°.

III. — PRÉFACE

946. Alphonse Lévy. — Scènes familiales juives. Préface de Bernard Lazare. — Paris, Juven, 1902, gr. in-4°.

[Planches et couverture illustrée.]

IV. — A CONSULTER

PÉRIODIQUES

MERCURE DE FRANCE :

947* 1892, mars. Pierre Quillard : B. Lazare.

948. 1893, t. VIII, p. 256. Lettres à B. Lazare touchant l'art social.

949* 1903, octobre. A. Fontainas : B. Lazare.

REVUE BLANCHE :

950. 1892, t. II, p. 245. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

951. 1896, t. XI, p. 416. G. Kahn : La Vie mentale.

952. 1897, t. XII, p. 391. L. Blum : Les Livres.

953. 1898, t. XVII, p. 180. Achille Steens : Des révolutionnaires.

REVUE UNIVERSITAIRE :

954. 1894, t. II, p. 58. Bibliographie.

LE CARDONNEL (Louis)

(Valence, 1862)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

955. Louis Le Cardonnel. — Poèmes. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

956. Delzant (Gabrielle). — Lettres, 1874-1903, publiées par Louis Loviot, avec une préface de Th. Bentzon. — Paris, Hachette, 1906, in-18.
[Pages 225 à 229.]

957** Ferrez (Pierre). — Le Poète Louis Le Cardonnel. Évolution d'une âme. — Lyon, imp. Em. Vitte, 1905, in-8°.

Germain (A.). — L. Le Cardonnel, notice dans n° 53.

Morice (Ch.). — Cf. n° 159.

Retté (A.). — Cf. n° 1722.

958. Schuré (Édouard). — Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs. — Paris, Perrin, 1908, in-18.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (Ch.). — Cf. n° 61.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ÉCHO DE PARIS :

959. 1900, sept. 21. Octave Uzanne : Visions de notre heure. Choses et gens qui passent. Quelques heures à la maison de Notre-Dame à Ligugé.

Mercure de France :

960* 1904, juillet. Pierre Quillard : Louis Le Cardonnel.

Occident (l') :

961. 1904, juillet. Adrien Mithouard : Propos.

Plume (la) :

962. 1896, juin 1-15. François Lattard : Louis Le Cardonnel.

Revue hebdomadaire (la) :

963* 1904, février. Jean Carrère : Louis Le Cardonnel.

Revue universitaire :

964. 1904, t. II, p. 420. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

2° de province

La Femme contemporaine (Besançon) :

965. 1906, juin. A. Ducrocq : Les Poèmes de Louis Le Cardonnel.

3° de l'étranger

Durendal (Bruxelles) :

966. 1904, juin 6. Maurice Dullaert : Louis Le Cardonnel.

MÆTERLINCK (Maurice)

(Gand, 1862)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

967. Maurice Mæterlinck. — Serres chaudes (poèmes), frontispice et culs-de-lampe de Georges Minne. — Paris, Vanier, 1889, in-8°.

[Tiré à 155 exemplaires numérotés sur papier de Hollande Van Gelder.]

968. Maurice Mæterlinck.— La Princesse Maleine, drame en 5 actes. — Gand, imprimerie Louis Van Melle, 1889, in-8°.

[Couverture et fig. de Georges Minne. Tiré à 30 exemplaires non mis dans le commerce.]

969. Maurice Mæterlinck. — Les Aveugles. — Bruxelles, P. Lacomblez, s. d., (1890), pet. in-8°.

[Tiré à 150 exemplaires. Cet ouvrage comprend : 1° L'Intruse, représentée sur la scène du théâtre d'Art à Paris, le 21 mai 1891 ; 2° Les Aveugles, représentés sur la scène du théâtre d'Art, le 7 décembre 1891.]

970. Maurice Mæterlinck. — Les Sept princesses. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, in-18.

971. Maurice Mæterlinck. — Pelléas et Mélisande. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1892, in-18.

[Cinq actes représentés à Paris sur la scène du théâtre des Bouffes Parisiens, le 16 mai 1893.]

972. Maurice Mæterlinck. — Alladine et Palomides. Intérieur et la Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes, culs-de-lampe par Georges Minne. — Bruxelles, collection

du Réveil, chez Ed. Deman, 1894, in-18.
[Intérieur, représenté à Paris par le théâtre de l'Œuvre en mars 1895. — La Mort de Tintagiles, mis en musique par Jean Nouguès, représenté aux « matinées de Georgette Leblanc », sur le théâtre des Mathurins, le 28 décembre 1905.]

973. Maurice Mæterlinck. — Le Trésor des humbles. — Paris, Société du Mercure de France, 1896, in-18.

974. Maurice Mæterlinck.— Aglavaine et Selysette.— Paris, Société du Mercure de France, 1896, in-18.

975. Douze chansons de Maurice Mæterlinck, illustrées par Charles Dondelet. — P.-V. Stock, éditeur, Palais-Royal, Paris, (1896), gr. in 8°.
[A la fin, Louis Van Melle, imprimeur, Gand. MDCCCLXXXXVI. Il a été tiré 600 exemplaires sur papier ingres.] [12 planches et 12 culs-de-lampe.]

976. Maurice Mæterlinck. — La Sagesse et la destinée. — Paris, Fasquelle, 1898, in-18.

977. Maurice Mæterlinck. — La Vie des abeilles. — Paris, Fasquelle, 1901, in-18.

978. Maurice Mæterlinck. — Le Temple enseveli. — Paris, Fasquelle, 1902, in-18.

979. Maurice Mæterlinck. — Monna Vanna, pièce en 3 actes, représentée pour la première fois sur la scène du théâtre de l'Œuvre, le 17 mai 1902. — Paris, Fasquelle, 1902, in-12.

980. Maurice Mæterlinck. — Joyselle, pièce en 3 actes représentée pour la première fois au théâtre du Gymnase, le 20 mai 1903. — Paris, Fasquelle, 1903, in-18.

981. Maurice Mæterlinck. — Le Double jardin. — Paris, Fasquelle, 1904, in-18.

[20 exemplaires in-8° ont été tirés à part pour la Société des XX. Ils portent la signature de l'auteur.]

982. Maurice Mæterlinck. — L'Intelligence des fleurs. — Paris, Fasquelle, 1907, in-18.

982². Maurice Mæterlinck. — L'Oiseau bleu. Féerie en 5 actes et 10 tableaux. — Paris, Fasquelle, 1911, in-16.

II. — TRADUCTIONS

983. L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Mooris Mæterlinck. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, in-8°.

984. Annabella ('Tis pity she's a whore), drame en 5 actes de John Ford, traduit et adapté pour le théâtre de l'Œuvre par Maurice Mæterlinck. — Paris, Ollendorff, 1895, in-18.

985. Les Disciples à Saïs et les fragments de Novalis, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Mæterlinck. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1895, in-18.

III. — PRÉFACES

986. Sept Essais d'Emerson, traduits par I. Will, avec une préface de Maurice Mæterlinck. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1894 et 1899, in-18.

987. Exposition des œuvres de M. Franz. M. Melchers, chez Le Barc de Boutteville, 47, rue Le Peletier (ouverture le vendredi 15 novembre 1895), préface de Maurice Mæterlinck. — Paris, Edm. Girard, s. d., in-8°.

Cf. n° 1223.

IV. — RÉIMPRESSIONS

Aglavaine et Selysette :

Cf. n°s 995, 996.

Alladine et Palomides :

N°s 995, 996.

Aveugles (les) :

988. Maurice Mæterlinck. — Les Aveugles (L'Intruse. Les Aveugles). — Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, in-18.

Cf. n°s 995, 996.

Intérieur :

Id.

Intruse (l') :

Id.

Mort des Tintagiles (la) :

Id.

Ornement des noces spirituelles (l') :

989. L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Mooris Mæterlinck. Nouvelle édition. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1900, in-8°.

Pelléas et Mélisande :

Cf. nos 995, 996.

Princesse Maleine (la) :

990. Maurice Mæterlinck. — La Princesse Maleine, drame en 5 actes. — Gand, imp. Louis Van Melle, 1889, in-18.

[Tirée à 155 exemplaires.]

991. Maurice Mæterlinck. — La Princesse Maleine, drame en 5 actes. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, in-18.

Serres chaudes :

992. Maurice Mæterlinck. — Serres chaudes. Nouvelle édition. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1890, in-8°.

993. Maurice Mæterlinck. — Serres chaudes. Nouvelle édition. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1895, in-8°.

994. Maurice Mæterlinck. — Serres chaudes, suivies de Quinze chansons. Nouvelle édition. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1900, in-8°.

Théatre :

995. Maurice Mæterlinck. — Théâtre. — Bruxelles, P. Lacomblez, 1901-1902, 3 vol. in-18.

[Tome I : La Princesse Maleine. L'Intruse. Les Aveugles.]

[Tome II : Aglavaine et Selysette. Ariane et Barbe-Bleue. Sœur Béatrice.]

[Tome III : Pelléas et Mélisande. Alladine et Palomides. Intérieur. La Mort de Tintagiles.]

996. Théâtre de Maurice Mæterlinck (La Princesse Maleine. L'Intruse. Les Aveugles. Pelléas et Mélisande. Alladine et Palomides. Intérieur. La Mort de Tintagiles. Aglavaine et Selysette. Ariane et Barbe-Bleue. Sœur Béatrice) avec

une préface inédite de l'auteur, illustré de 10 compositions originales lithographiées par Auguste Donnay. — Bruxelles, Ed. Deman, 1902, 3 vol. in-8°.

[Tiré à 110 exemplaires.]

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

*Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

997. Brisson (Adolphe). — La Comédie littéraire. — Paris, Colin, 1895, in-18.

998. Carez (F.). — Auteurs contemporains. — Liège, Demarteau, 1897. in-8°.

999. Doumic (R.). — Les Jeunes. — Paris, Perrin, 1896, in-8°.

1000. Faguet (E.). — Propos littéraires, I. — Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, in-16.

1001. Frédérix. — Trente ans de critique, II. — Paris, Hetzel, 1900, in-16.

1002. Fuinel (Charles). — Art et critique. — Paris, Bibliothèque de la Critique, 1898, in-8°.

1003. Gilbert (Eugène). — En marge de quelques pages. — Paris, Plon, 1900, in-18.

1004. Gilbert (Eugène). — France et Belgique. Études littéraires. — Paris, Plon, 1905, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

1005. Gregh (Fernand). — Étude sur Victor Hugo, suivie de pages sur Verlaine..., etc... — Paris, Fasquelle, 1905, in-12.

1006. Horrent (Désiré). — Écrivains belges d'aujourd'hui, 1re série. — Bruxelles, Lacomblez, 1904, in-8°.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

1007. Lajeunesse (Ernest). — Les Nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporains. — Paris, Perrin, 1896, in-12.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

1008. Lelong (G). — Maurice Mæterlinck. — Gand, Siffer, 1891, in-16.

1009. Lemaître (Jules). — Impressions de théâtre, 8e série. — Paris, Lecène et Oudin, 1902, in-18.

1010. Lencou. — Le Théâtre nouveau. — Paris, Savine, 1896, in-8°.

1011. Leneveu (Georges). — Ibsen et Mærterlink. — Paris, Ollendoff, 1902, in-18.

1012. Mainor (M.). — Mæterlinck moraliste. — Angers, Germain et Grassin, 1902, in-16.

Marsac (H.). — Cf. n° 47.

Mockel (A.). — Cf. n° 1310.

1013. Nautet. — Histoire des lettres belges d'expression française. — Bruxelles, Rosez, 1892, in-8°.

Recolin (Ch.). — Cf. n° 166.

1014* Reggio (Albert). — Au seuil de leur âme. — Paris, 1905, in-18.

1015. Salomon (M.). — Art et littérature. — Paris, Plon, 1901, in-8°.

1016. Schuré (Édouard). — Précurseurs et révoltés. — Paris, Perrin, 1904, in-18.

Souza (R. de). — Cf. n° 315.

1017* Van Bever (Ad.). — Maurice Mæterlinck. — Paris, Sansot, 1904, in-18.

— Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

1018. Archer (William). — Study and Stage. — London, Grant-Richard, 1899, in-18.

Bahr (H.). — Cf. n° 473.

1019. Courtney (W.-L.). — The development of Maurice Mæterlinck and other sketches of foreign writers. — London, Grant-Richard, 1904, in-18.

Crawford (V.). — Cf. n° 58.

1020. Heine (Anselma). — Mæterlinck (Die Dichtüng, B^d 33). — Berlin, Schuster et Loeffler, 1905, in-12.

1021. Hovey (R.). — Étude, en tête de la traduction américaine de la Princesse Maleine, l'Intruse..., etc. — Chicago, Stow et Kimball, in-8°.

1022. Huneker (James). — Iconoclasts, a book of dramatist. — New-York, Scribners, 1905, in-8°.

1023. Jacobs (Dr Monty). — Mæterlinck. Eine kritische Studie zur Einführung an seine Werke. — Leipzig, E. Diederichs, 1902, in-8°.

1024. Miessner (W. von). — Eine literarpsychologische Studie über die Neuromantik. — Berlin, Richard-Schroder, 1904, in-16.

1025. Poppenberg (F.). — Mæterlinck (Moderne Essays 30). — Berlin, Gose und Tetzlaff, 1903, in-8°.

1026. Schlaf (Johannès). — Maurice Mæterlinck. — Berlin, Bard-Marquardt et Cie, s. d., (1906), in-16.

1027. Schryver (J.). — Mæterlinck, ein studie. — Amsterdam, Scheltema et Holkema, 1900, in-18.

1028. Steiger (Edgar). — La Genèse de la dramarturgie nouvelle. Tome II. — Berlin, 1898, in-8°.

Symons (A.). — Cf. n° 174.

1029. — Plays, acting and music. — London, Duckworth, 1903, in-18.

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

1030*. Van Dyk (Dr). — Maurice Mæterlinck. Ein studie door. — Nimègues, Ten Hoët, 1897, in-8°.

Van Hamel (G.). — Cf. n° 64.

1031. Walkley (A.-B.). — Frances of Mind. — London, Grant-Richard, 1899, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

Correspondant (le) :

1032* 1897, mars 25. André Dreux : Mæterlinck et son œuvre.

Écho de Paris :

1033. 1891, décemb. 14. Henry Baüer : Les Grands guignols.

1034. 1900, septemb. 7. Octave Uzanne : La Thébaïde de Maurice Mæterlinck.

Entretiens politiques et littéraires :

1035. 1892, t. IV, p. 32. B. Lazare : Les Livres.

Ermitage (l') :

1036. 1896, mai. Hasse : L'Ame philosophique de Mæterlinck.

Figaro (le) :

1037** 1890, août 24. O. Mirbeau : Maurice Mæterlinck.

Floréal :

1038. 1892, août. Delchevalerie : Mæterlinck.

Grande Revue (la) :

1039. 1902, t. II, p. 615-635. L. Lacour : M. Mæterlinck.

Hommes d'aujourd'hui (les) :

1040. N° 434. Paris, Vanier. C. Mauclair : M. Mæterlinck.

Mercure de France :

1041. 1890, octobre. Alfred Valette : Maurice Mæterlinck et Charles Van Lerberghe.

1042. 1892, juin. Saint-Paul Roux : Autour de la conférence de Camille Mauclair sur M. M.

1043. 1893, juillet. A. Valette : Pelléas et Mélisande et la Critique officielle.

1044. 1896, avril. Edm. Pilon : Maurice Mæterlinck.

1045. — — R. de Gourmont : Littérature.

1046. 1890, novemb. 15. L. Deschamps : Maurice Mæterlinck.

Plume (la) :

1047. 1902, mai 1. Edm. Pilon : Maurice Mæterlinck.

Quinzaine (la) :

1048. 1901, décemb. 1. J. Lionnet : Deux poètes : Bazin et Mæterlinck.

Revue (la) :

1049. 1907, août 15. Gaston Bonnier : La Science chez Mæterlinck.

Revue blanche :

1050. 1892, t. II, p. 58. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1051. 1896, t. XI, p. 333. Léon Blum : Les Livres.

1052. 1901, t. XXV, p. 235. Alfred Jarry : La Vie des abeilles.

1053. 1902, t. XXVI, p. 470. Id. : Les Livres.

Revue bleue :

1054. 1902, t. XVII, p. 9, 532-534. G. Grappe : M. Mæterlinck.

1055. 1903, octobre 1. Paul Flat : Maurice Mæterlinck.

1056. 1904, juin 11. E. Norat : Mæterlinck moraliste.

Revue d'art dramatique :

1057. 1891, novemb. 1. Pierre Valin : L'Obsession dans le drame.

1058. 1896, t. XL, p. 387-390. J. Lemercier : Le Musset des Marionnettes.

Revue des Deux-Mondes :

1059* 1902, t. X, p. 924. R. Doumic : Les Deux manières de M. Mæterlinck.

Revue de Paris :

1060. 1901, t. V, p. 527. A. Beaunier : La Philosophie d'un éleveur d'abeilles.

Revue des Revues :

1061. 1890, t. I, p. 313. O. Mirbeau : M. Mæterlinck et la princesse Maleine.

1062. 1897, t. XXII, p. 531. A. Symons : Le Mysticisme de Mæterlinck.

1063. 1902, t. XLI, p. 666. Ed. Schuré : La Lutte de l'âme et de la volonté dans Ibsen et Mæterlinck.

1064. 1903, t. XLIV, p. 612. J. de Coussanges : Gaultier de Coincy et Mæterlinck.

Revue encyclopédique :

1065. 1893, janvier 15. Van Keymeulen : Maurice Mæterlinck et son œuvre.

1066. 1895, avril 1. C. Mauclair : Intérieur.

1067. 1896, sept. 26. Ch. Maurras : Le Trésor des humbles.

1068. 1897, juillet 24. C. Mauclair : La Belgique par un Français.

1069. — — 24. A. Mockel : Les Lettres françaises en Belgique.

Revue latine (la) :

1070* 1902, juin 22. Lionel Dauriac : Un Stoïcien du temps présent.

Revue universitaire :

1071. 1902, t. II, p. 384. G. Lanson : Bibliographie, Litt. franç.

Temps (le) :

1072. 1903, mai 29. Joseph Galtier : Maurice Mæterlinck raconté par lui-même.

1073. 1907, avril 21. Gaston Deschamps : La Vie littéraire.

Vogue (la) :

1074. 1889, p. 144. [M. Mæterlinck.]

2° de l'étranger

Aréna :

1075. 1896, t. XV, p. 563. H. Osgood : Mæterlinck and Emerson.

1076. 1902, t. XXVII, p. 381. A. Gibson : M. Mæterlinck and the bees.

Bookman (the) :

1077. 1895, t. II, p. 104. M. Pidoux : M. Mæterlinck at home.

1078. — t. II, p. 246. J. Stoddard : An Interview with M. Mæterlinck.

1079. 1902, t. XVI, p. 46. F. Cooper : Mæterlinck and the forbidden play.

Contemporary Review (the) :

1080. 1900. t. LXXVII, p. 422. A. Ropes : Mæterlinck.

Critic (the) (New-York) :

1081. 1900, t. XXXVII, p. 220. W. Archer : Mæterlinck and mystery.

Deutsche Monatschrift :

1082. 1903, t. III, p. 680. Erich Meyer : Mæterlinck.

Deutsche revue (Fleischer) :

1083. 1903, t. CXIV, p. 41. A. von Hartmann : M. Mæterlinck.

Etische Kultur (Berlin) :

1084. 1903, avril 4. Lilly Jannasch : Monna Vanna in Lichte der sozialen Ethik.

Fortnightly Review (the) :

1085. 1897, t. LXVIII, p. 176. Virginia Crawford : Maurice Mæterlinck.

1086. 1900, t. LXXIV, p. 994. Comte de Soissons : Bluebeard.

1087. 1903, t. LXXX, p. 76. M. Gerothwohl : M. Mæterlinck's Joyzelle.

Gesellschaft (Die) :

1088. 1890, nos 9 et 10. F. von Oppelln-Bronikowski : Maurice Mæterlinck.

Gids :

1089. 1891, t. II, p. 563. Id : Mæterlinck.

1090. 1900, t. I, p. 238. A.-G. Van Hamel : Dichter silhouetten : M. Mæterlinck.

Gulden-Winckel (Den) (Baarn) :

1091* 1902, juillet 15. Cyriel Buysse : Maurice Mæterlinck.

Monatschrift fur neue Literatur und Kunst :

1092. 1898, mai 8. P. Bornstein : Ibid.

1093. — juin 9. Id. : Ibid.

Monatshefte (Munich et Leipzig) :

1094. 1904, octobre. Joseph Hofmiller : Mæterlinck (Deutsches Theater, II).

MONTHLEY REVIEW (THE) (Londres) :

1095. 1902, t. VIII, p. 121. M. Gerothwohl : Monna Vanna.

NEUEREN (DIE) SPRACHEN MIT PHONETISCHEN STUDIEN :

1096* 1898, t. LXXXVII, p. 317. Oppeln-Bronikowski : Mæterlinck und der Mysticismus.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (Zurich) :

1097. 1903, décembre 28-29. Von Adolf Keller : Mæterlinck als philosoph.

NINETEENTH CENTURY :

1098. 1895, p. 491. R. Hovey : M. Mæterlinck.

NORDISK TIDSKRIFT :

1099. 1903, p. 415. H. Nyblom : Id.

NUOVA ANTOLOGIA :

1100* 1897, février 1. Maurice Rava : Id. Poeta et Filosofo.

1101. 1903, mars 16. Annibale Pastore : L'Evoluzione di M. Mæterlinck.

QUATERLY REVIEW (THE) :

1102. 1899, t. CXC, p. 79. Modern mysticism.

PAN (Berlin) :

1103. 1898, livraisons 3 et 4. A. Brunnemann. Maurice Mæterlinck.

PREUSSISCHE JAHRBÜCHER :

1104. 1900, t. XC, p. 232. Arthur Drews : Mæterlinck als philosoph.

1105. 1902, t. CVII, p. 447. Id. : Mæterlinck's « Leben der Bienen ».

PROPYLAEN (DIE) (Munich) :

1106. 1903, novembre. Dr Carl Hagemann : Mæterlinck und Bolsche.

Revue wallone :

1107. 1894, juin. A. Mockel : Les Lettres françaises en Belgique.

Sewance review :

1108. 1903, t. XI, p. 187. Mæterlinck versus the conventional drama.

1109. 1904, t. XII, p. 207. A. Henderson : Mæterlinck as a dramatic artist.

Wallonie (la) :

1110. 1889, t. IV, p. 227. Ch. van Lerberghe : M. Mæterlinck
1890, t. V, p. 216. Id. : Ibid.

Westminster Review (the) :

1111. 1899, t. CLI, p. 409. D. M. J. : Mæterlinck.

Wiener Rundschau :

1112. 1897, août-septembre 19. 20, 21. P. Bornstein : Id.

Zeitschrift fur französischen und englischen Unterricht :

1113. 1905, t. III. p. 6. Miessner : Mæterlinck's Werke.
— t. III, p. 6. Poppenberg : M. Mæterlinck.

MALLARMÉ (Stéphane)

(Paris, 1842. — Valvins, 1898)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1114. La Dernière mode. Gazette du Monde et de la famille. Directeur : Marasquin, Paris, bureaux : rue de Chateaudun, 9.

[Bi-mensuelle, 8 pages pet. in-fol. Presque entièrement rédigée par Mallarmé sous divers pseudonymes. N° 1, 6 septembre 1876. Cf. une notice détaillée sur cette gazette dans le Mercure de France d'octobre 1898, et dans la Revue indépendante de février 1891, page 179, en note.]

1115. L'Après-midi d'un Faune. Églogue, par Stéphane Mallarmé, avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe. — Paris. Derenne, 1876. in-4°.
[Illustrations de Manet.]

1116. Petite philologie à l'usage des classes et du monde. Les Mots anglais, par M. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes. — Paris, Truchy, 1878, in-12.

1117. S. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes. — Les Dieux antiques, nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les Travaux de la science moderne à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde. Ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des statues, bas-reliefs, médailles, camées. — Paris, Rothschild, 1880, in-8°.

1118. Les Poésies de Stéphane Mallarmé photolithographiées du manuscrit définitif à 40 exemplaires numérotés, plus 7 exemplaires (A à G) non mis en vente et une épreuve justificative de la radiation des planches avec un ex-libris gravé par Félicien Rops. — Paris, 1887, éditions de la Revue Indépendante, in-4°.

1119. Villiers de l'Isle-Adam. Conférence par Stéphane Mallarmé. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, MDCCCXC (1890) gr. in-8°.

1120. Stéphane Mallarmé. — Pages. Avec un frontispice à

l'eau-forte par Renoir. — Bruxelles, Deman, 1891, gr. in-8°.

1121. Stéphane Mallarmé. — Vers et prose, morceaux choisis. Avec un portrait par James M.-N. Whistler. — Paris, librairie académique Didier, 1893, in-12.

1122. Oxford, Cambridge, La Musique et les lettres, par Stéphane Mallarmé. — Paris, Perrin, 1895, in-16.

1123. Stéphane Mallarmé. — Divagations. — Paris, Fasquelle, 1897, in-12.

II. — EN COLLABORATION

1124. Le Tombeau de Ch. Baudelaire. Ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé, Michel Abadie, etc., etc., précédé d'une étude sur les textes de « les Fleurs du mal ». Commentaire et variantes, par le prince Alexandre Ourousof et suivi d'œuvres posthumes, interdites ou inédites de Charles Baudelaire, recueillies par les soins de MM. le vicomte Charles Spoelberch de Lovenjoul, prince Alexandre Ourousof, Louis de Saint-Jacques et vicomte Aug. Gilbert de Voisins. Frontispice de Félicien Rops. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire de la Plume, 1896, in-4°. [Tiré à 245 exemplaires.]

1125. Les Types de Paris, texte de MM. A. Daudet, J. Richepin, E. Zola, E. de Goncourt, A. Proust, J.-H. Rosny, G. Geoffroy, H. Gréville, S. Mallarmé, P. Bonnetain, R. de Bonnières, H. Céard, L. Mullem, L. de Fourcaud, F. Champsaur, Roger Marx, A. Ajalbert, J.-

K. Huysmans, P. Bourget, O. Mirbeau, Guy de Maupassant. Illustrations de J.-F. Raffaëlli. — Paris, Plon, s. d., in-4°.

III. — TRADUCTIONS

1126. Poe (Edgar). — Le Corbeau, traduit par Stéphane Mallarmé. Illustré de 5 dessins de Manet. Texte anglais et français. — Paris, Librairie de l'Eau-forte, 1875, in-folio.

1127. Le Vathek, de Beckford. Conte oriental, publié d'après l'édition originale, avec une préface par Stéphane Mallarmé. — Paris, Labitte, 1876, in-8°.

[Tiré à 220 exemplaires.]

1128. Hope (Mme W.-C. Elphinstone). — L'Étoile des fées. Traduction de l'anglais par M. Stéphane Mallarmé. Avec 11 planches. — Paris, Charpentier, 1881, in-4°.

1129. Les Poèmes d'Edgar Poe. Traduction de Stéphane Mallarmé. — Paris, Vannier, 1888, in-12.

[Cette édition fut désavouée par Mallarmé qui reconnut comme seule conforme au texte la suivante.]

1130. Les Poèmes d'Edgar Poe. Traduction de Stéphane Mallarmé, avec portrait et fleuron par Édouard Manet. — Bruxelles, Deman, 1888, in-4°.

[100 exemplaires.]

1131. Whistler (James Abbott Mc. Neill). — Le Ten O'clock. Traduction française de Stéphane Mallarmé. — Paris, Vannier, 1888, in-12.

IV. — PRÉFACES

Ghil (R.). — Cf. n° 665.

1132. F.-A. Cazals. — Iconographies de certains poètes présents. Album n° 1, Laurent Tailhade, avec une préface de Stéphane Mallarmé. — Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894, in 8°.

1133. Charles Guérin. — Le Sang des crépuscules. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-16. [Préface aux exemplaires de luxe.]

1134. Berthe Morisot (Mme Eugène Manet). — Catalogue de son œuvre, préface de St. Mallarmé. Exposition de son œuvre du 5 au 23 mars 1896. — Paris, Durand-Ruel, 1896, gr. in-8°.

1135. Léopold Dauphin. — Raisins bleus et gris, poésies. — Paris, Vanier, 1897, in-18.

V. — RÉIMPRESSIONS

Après-midi d'un faune (L'):

1136. L'Après-midi d'un faune. Églogue par Stéphane Mallarmé. Nouvelle édition avec frontispice, ex-libris, fleuron et cul-de-lampe par Manet. — Paris, Vanier, 1887, in-8°.

1137. L'Après-midi d'un faune. Églogue par Stéphane Mallarmé. Édition définitive. — Paris, à la Revue indépendante, 1882, (1887), in-12.

Poèmes d'Edgar Poe :

Cf. n°s 1129, 1130.

Poésies complètes :

1138. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Frontispice de F. Rops. — Bruxelles, Deman, 1899. in-8°.

Vathek :

1139. Beckford (W.). — Vatek. — Paris, Vanier, 1880, in-12.

1140. — Vathek. — Paris, Perrin, 1893, in-18.

Villiers de l'Isle-Adam :

1141. Stéphane Mallarmé. — Les Miens, I. Villiers de l'Isle-Adam. Avec portrait gravé par Marcellin Desboutin. — Bruxelles, Lacomblez, MDCCCXCII (1892), in-12.

1142. Stéphane Mallarmé. — Villiers de l'Isle-Adam. Avec portrait gravé par Marcellin Desboutin. — Paris, Floury, 1897, in-12.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1144. Barat (E.). — Le Style poétique et la révolution romantique. — Paris, Hachette, 1904, in-8°.

1145. ? Brisson (A.). — Pointes sèches. — Paris, Colin, 1898, in-18.

1146. Bunaud (A.). — Les Petits lundis. — Paris, Perrin, 1890, in-8°.

Byvanck (W.). — Cf. n° 148.

Charbonnel (V.). — Cf. n° 149.

1147. Doumic (R.). — La Poésie en France au XIXe siècle. — Montréal, 1898, in-12.

1148. Gautier (Th.). — Histoire du Romantisme. — Paris, Charpentier, 1874, in-12.

1149. Gide (André). — Prétextes. — Paris, Société du Mercure de France, 1903, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. nos 40, 43, 154.

1150. Guillemot (M.). — Villégiatures d'artistes. — Paris, Flammarion, 1898, in-18.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

Huysmans (J.). — Cf. n° 72.

1151. Jourdain (F.). — Les Décorés, ceux qui ne le sont pas. — Paris, Simonis-Empis, 1895, in-8°.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

1152. Le Blond (Maurice). — Essai sur le naturisme. Étude sur la littérature artificielle et Stéphane Mallarmé, Maurice Barrès, la littérature allégorique, quelques poètes, et le naturisme de Saint-Georges de Bouhélier. — Paris, édition du Mercure de France, 1896, in-12.

Lemaître (J.). — Cf. n° 465.

** Mauclair (C.). — Cf. nos 1218, 1226, 1228.

[Avec le consentement de Mallarmé lui-même, Mauclair a peint ce poète dans le n° 1226 sous les traits et sous le nom de Calixte Armel.]

? Mendès (C.). — Cf. nos 48, 158.

** Mockel (A.). — Cf. n° 1314.

* Morice (C.). — Cf. n° 159.

Muhlfeld (L.). — Cf. n° 161.

? Nordau (M.). — Cf. n° 163.

1153. Pujo (M.). — Le Règne de la grâce. — Paris, Alcan, 1895, in-8°.

Régnier (H. de). — Cf. n° 1615.

Retté (A.). — Cf. nos 1714, 1715, 1722.

Rodenbach (G.). — Cf. n° 1817.

Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
Verlaine (P.). — Cf. n° 2317.
Vigie-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.
1154* Wyzewa (T. de). — Notes sur Mallarmé. — Paris, Édition de la Vogue, 1886, in-8°.
Wyzewa (T. de). — Cf. n° 171.
1155. Zola (E.). — Documents littéraires.— Paris, Charpentier, 1881, in-18.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

1156. Brandès (Georges). — Samlede Skrifter. — Kjobenhagn. 1901, VII, Fransk Lyrik, in-8°.
Gosse (E.). — Cf. n° 172.
1157. Pica (Vittorio). — Letteratura d'eccezione. — Milano, Baldini et Castoldi, 1899, in-18.
Rimestad (C.). — Cf. n° 61.
Roberto (D. de). — Cf. n° 62.
Symons (A.). — Cf. n° 174.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.
Van Hamel (A.). — Cf. n° 64.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

CHRONIQUE DES LIVRES :

1158. 1901, janvier. Camille Mauclair : Stéphane Mallarmé.
1159. — février. Camille Mauclair : Stéphane Mallarmé.

CORRESPONDANT (LE) :

1160. 1897, mars 10. H. Chantavoine : La Littérature

inquiète. La Poésie obscure. Le Mallarméisme.

Décadent (le) :

1888, octobre. Cf. n° 589.

Écho de Paris :

1891, février. Cf. n° 175.

1161. 1898, sept. 10. G. Bec : Stéphane Mallarmé.

1162. — sept. 17. P. et V. Margueritte : Stéphane Mallarmé.

Entretiens politiques et littéraires :

1163. 1891. Cf. n°s 184, 191, 549, 550.

— t. II, p. 67. Vielé-Griffin : A propos de « Pages ».

1164. — août. Vielé-Griffin : Le Rôle de Stéphane Mallarmé.

Ermitage :

1165. 1893, janvier. A. Retté : S. Mallarmé.

1166. 1898, mars. F. Vielé-Griffin : Le Rôle de S. Mallarmé.

1167. — octobre. A. Gide : Mallarmé.

Figaro (le).

1168. 1898, sept. 12. Mallarmé.

Grande Revue (la) :

1169** 1898, novembre. Camille Mauclair : L'Esthétique de S. Mallarmé.

Hommes d'aujourd'hui (les) :

1170. N° 296. Paul Verlaine : S. Mallarmé.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux :

1171. 1906, sept. 10. Anonyme : S. Mallarmé, professeur d'anglais.

Journal (le) :

1172. 1898. sept. 19. P. Adam : S. Mallarmé.

MERCURE DE FRANCE :

1173. 1891, juillet. P. Quillard : S. Mallarmé.
1174. — t. III, p. 4. P. Quillard : Mallarmé : A propos de « Pages ».
1175. 1896, mars. H. de Régnier : Hamlet et Mallarmé.

NOUVELLE REVUE (LA) :

1897, mars. Cf. nos 207, 208.
1176. 1898, octobre 1. C. Mauclair : S. Mallarmé.
1177. — déc. 1. C. Mauclair : Souvenir sur S. Mallarmé et son œuvre.

PETIT TEMPS (LE) :

1178. 1898, nov. 13. X. de Ricard : Petits mémoires d'un Parnassien.
1179. — déc. 3 et 9. Ibid.

PLUME (LA) :

1180. 1890, juillet 15. A. Pelletier : Pessimisme de la génération montante.
1181. 1893, janvier 1. A. Delaroche : Vers et Prose.
1182. 1896, mars 15. Ch. Morice : S. Mallarmé.

PRESSE (LA) :

1183. 1898, sept. 10. S. Mallarmé.

REVUE BLANCHE :

1184. 1892, t. II, p. 352. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
1185. — t. III, p. 277. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
1186. 1893, t. IV, p. 132. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
1187. 1895, t. VIII, p. 96. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
1188. 1897, janvier, 15. Thadée Natanson : M. Stéphane Mallarmé.

1189. 1898, octobre 1. Thadée Natanson : S. Mallarmé.
1190. — nov. 15. R. de Gourmont : S. Mallarmé et l'Idée de Décadence.

Revue bleue :

Cf. nos 124, 224.

Revue de France :

1191. 1899, juillet 15. E. des Essarts : Souvenirs littéraires sur S. Mallarmé.

Revue de Paris :

1192. 1898, octobre. Mallarmé.

Revue Encyclopédique :

1193. 1896, t. VI, p. 189. Agathon : Revue des Idées.
1194. 1898, nov. 5. C. Mauclair : S. Mallarmé.
1195. — nov. 5. Ch. Maurras : La Poésie de Mallarmé.

Revue (la) illustrée :

1196. 1897, février 15. A. Brisson : S. Mallarmé.

Revue indépendante :

1197. 1890, avril. R. de Gourmont : Sur S. Mallarmé.
1198. 1891, février. Vittorio Pica : Les Modernes Byzantins.
1199. — mars. Vittorio Pica : Les Modernes Byzantins.
1200. 1891, avril. Vittorio Pica : Les Modernes byzantins.
1201. — juillet. G. et J. Couturat : Le Fiasco symboliste.
1202. — août. Abel Pelletier : Littérature de cénacle.
1203. 1892, novembre. G. et J. Couturat : Petites polémiques mensuelles.

1204. 1893, mars. G. Docquois : Bêtes et gens de lettres.

Revue intellectuelle :

1205. 1907, février. Stéphane Servant : Le Symbolisme.

Revue universitaire :

1206* 1893, t. II, p. 121. G. Lanson : La Poésie contemporaine. M. Stéph. Mallarmé.

Revue wagnérienne :

Cf. nº 130.

Société nouvelle :

1207. 1891, septembre. Arnold Goffin : S. Mallarmé.

1207² 1908, août. J.-M. Bernard : S. Mallarmé et l'idée d'impuissance.

Temps (le) :

1207³ 1910, octobre 12. R. de Gourmont : Souvenirs du Symbolisme : Mallarmé.

Vogue (la) :

1208. 1886, juillet 5-12. T. de Wyzewa : M. Mallarmé : Notes.

1209. — — 12-19. Id. : Ibid.

2º de l'étranger

Art moderne (Bruxelles) :

1210. 1898, octobre. Ed. Picard : S. Mallarmé.

Bookmann (the) :

1211. 1898, t. VI, p. 227. H. Peck : Mallarmé.

Cosmopolitan (the) :

Cf. nº 719.

Fortnightly Review (the) :

1212 1894, t. LXIII, p. 446. Fr. Carrel : Mallarmé.

1213. 1898, t. LXX, p. 677. A. Symons : Mallarmé.

GIDS :

1214* 1899, t. III. A. Van Hamel : Dichter Silhouetten : Mallarmé.

TEMPLE BAR :

1215. 1896, t. CIX, p. 242. A. Manston : S. Mallarmé.

WALLONIE (LA) (Liége) :

1216. 1887, t. II, p. 246a. A. Mockel : Mallarmé.
1217. 1888, t. III, p. 433. Id. : Ibid.

MAUCLAIR (Camille)

(Paris, 1872)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1218. Camille Mauclair. — Stéphane Mallarmé. Essai de critique. — Paris, Société nouvelle, s. d., in-8.
1219. Camille Mauclair. — Maurice Mæterlinck, notice biographique. — Paris, Vanier, les Hommes d'aujourd'hui, n° 434, s. d., fasc. in-fol.
1220. Camille Mauclair. — Eleusis. Causeries sur la Cité intérieure. — Paris, Perrin, 1893, in-18.
1221. Camille Mauclair. — Sonatines d'automne. — Paris, Perrin, 1895, in-16.
1222. Camille Mauclair. — Couronne de clarté, roman féerique, août 1894. — Paris, Ollendorff, 1895, in-16.
[Couverture de G. Rochegrosse.]
1223. Jules Laforgue, essai, par Camille Mauclair, avec

une introduction par Maurice Mæterlinck, janvier 1896. — Paris, édition du Mercure de France, 1896, in-18.

1224. Camille Mauclair. — Les Clefs d'or. — Paris, Ollendorff, 1897, in-18.

1225. Camille Mauclair. — L'Orient vierge, roman épique de l'an 2000, février 1897. — Paris, Ollendorff, 1897, in-18.

1226. Camille Mauclair. — Le Soleil des morts, roman contemporain, décembre 1897. — Paris, Ollendorff, 1898, in-18.

1227. Camille Mauclair. — L'Ennemi des rêves, roman contemporain, septembre 1899. — Paris, Ollendorff, 1900, in-18.

1228. Camille Mauclair. — L'Art en silence : Edgar Poe, Mallarmé, Flaubert lyrique, le Symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de Chavannes, Rops, le sentimentalisme, etc. — Paris, Ollendorff, 1901, in-18.

1229. Camille Mauclair. — Auguste Rodin. Conférence prononcée le 23 juillet 1900, au musée Rodin. — Paris, éd. de la Plume, s. d., (1901), in-8°.

1230. Camille Mauclair. — L'Art de M. Félix Ziem. — Paris, E. Rouveyre, 1897, in-8°.

1231. Camille Mauclair. — Les Camelts de la pensée. Bois en couleurs de Maurice Delcourt. — Paris, les Cent bibliophiles, 1902, in-8°.

1232. Camille Mauclair. — Les Mères sociales, roman contemporain. — Paris, Ollendorff, 1902, in-18.

1233. Camille Mauclair. — Les Danaïdes, contes. Illustrations de Besnard, Carrière, Fantin-Latour, La Gandara, Le Sidaner, Lévy-Dhurmer, Rochegrosse. — Paris, le Livre et l'estampe, (1903), gr. in-8°.

[Avec planches.]

1234. Camille Mauclair. — Le Génie est un crime, pièce en 4 actes. — Paris, édition de la Grande Revue 1903, in-8°.

[Hors commerce.]

1235. Camille Mauclair. — French impressionnists, édition anglaise illustrée de 40 gravures. — Londres, Duckworth, 1903, in-8°.

1236. Camille Mauclair. — Gustave Ricard, étude. — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1903, in-4°.

1237. Camille Mauclair. — Le Poison des pierreries. Compositions de Georges Rochegrosse gravées à l'eau-forte en couleurs par E. Decisy. Lettre-préface de l'auteur.—Paris, F. Ferroud, 1903, gr. in-8°.

[Fig. et pl. gravées en couleurs.]

1238. Camille Mauclair. — Idées vivantes : Rodin, Carrière, Sada Yacco et Loïe Fuller. La religion de l'orchestre. L'identité et la fusion des arts, etc. — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-16.

1239. Camille Mauclair. — La Ville lumière, roman contemporain. — Paris, Ollendorff, 1904, in-18.

1240. Camille Mauclair. — The great French paintors (and the evolution of French painting from 1830 to the present day), édition anglaise illustrée de 112 gravures. — Londres. Duckworth, 1903, grand format.

1241. Camille Mauclair. — Le Sang parle, poèmes. — Paris, Maison du livre, 1904, in-8°.

1242. Camille Mauclair. — L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres.— Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-8°.

[Nouvelle version en français, illustrée de 44 gravures.]

1243. Fragonard, par Camille Mauclair. — Biographie critique, illustrée de 24 reproductions hors texte. — Paris, H. Laurens, (1904), in-8°.

[Les Grands Artistes, leur vie, leur œuvre.]

1244. Camille Mauclair.— Auguste Rodin, the man, his ideas, his works, édition anglaise illustrée de 40 gravures. — Londres, Duckworth, 1905, in-4°.

1245. Camille Mauclair. — De Watteau à Whistler. — Paris, Fasquelle, 1905, in-12.

1246. Camille Mauclair. — Trois Femmes de Flandre, contes illustrés de 50 fac-similés d'aquarelles de H. Cassiers. — Paris, l'Édition d'Art, H. Piazza et Cie, 1905, in-4°.

1247. Camille Mauclair. — Le Mystère du visage. — Paris, Ollendorff, 1906, in-18.

1248. Jean-Baptiste Greuze, par Camille Mauclair. Introduction de Henry Marcel. — Paris, H. Piazza, (1906), gr. in-4°.

[Portraits, fig. et pl. en noir, fig. et pl. en couleurs.] [Suivi d'un catalogue raisonné de l'œuvre, peint et dessiné, de Jean-Baptiste Greuze, suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages, par J. Martin et Ch. Masson.]

1249. Camille Mauclair. — Watteau, étude illustrée de 40 gravures, traduite en anglais par Mme Simon Büssy. — Londres, Duckworth, 1906, in-4°.

1250. Schumann, par Camille Mauclair, biographie critique. — Paris, H. Laurens, (1906), in-8°.

[Avec portraits, fig., fac-similés; fait partie de « les Musiciens célèbres », collection d'enseignement et de vulgarisation.]

1251. Camille Mauclair. — Trois Crises de l'art actuel. — Paris, Fasquelle, 1906, in-12.

1252. Camille Mauclair. — Ames bretonnes, trois contes

illustrés de 50 compositions en couleurs de J. Wély. Décoration de A. Riom. — Paris, l'Édition d'Art, H. Piazza et Cie, 1907, in-8°.

1253. Camille Mauclair. — L'Amour tragique, nouvelles. — Paris, Calmann-Lévy, 1908, in-18.

II. — PRÉFACES

1254. Théophile Gautier. — Le Pavillon sur l'eau, compositions en couleurs de Henri Caruchet. Préface par Camille Mauclair. — Paris, A. Ferroud, 1900, in-8°.

1255. Stanislas de Boufflers. — Aline, reine de Golconde, 14 compositions de L. Galand gravées à l'eau-forte par E. Delzers. Préface par Camille Mauclair. — Paris, Ferroud, 1900, in-4°.

1256. Martial Martel. — Tourments, préface de Camille Mauclair. — Paris, Maison du Livre, 1905, in-16.

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1257* Aubry (G. Jean). — Camille Mauclair. — Paris, Sansot, 1905, in-18.

Beaubourg (M.). — Camille Mauclair, notice dans n° 53.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

Charles (J.-Ernest). — Cf. nos 32, 33.

Gide (A.). — Cf. n° 1149.
Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.
1258. Leblond (M. Ary.). — La Société française sous la troisième république, d'après les romanciers contemporains. — Paris, Alcan, 1905, in-8°.
Miomandre (F. de). — Cf. n° 894.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

2° En langue étrangère

Bahr. — Cf. n° 473.

B. — PÉRIODIQUES

1° de Paris

Gerbes (les) :

1259. 1905, mai. G. Jean Aubry : C. Mauclair et la jeunesse française.

Journal des Débats :

1260. 1904, août 15. Émile Faguet : Le Génie est un crime.

Mercure de France :

1261* 1894, avril. André Fontainas : Camille Mauclair.
1262. 1895, juin. Maurice Maeterlinck : Couronne de Clarté.
1263* 1902, juin. Francis de Miomandre : Camille Mauclair.

Nervie (la) :

1264. 1894, novembre. E. Lecomte : Camille Mauclair.

Revue blanche :

1265. 1898, t. XVI, p. 477. Léon Blum : Les Livres.
1266. 1900, t. XXI, p. 318. André Gide : Les Livres.
1267. 1901, t. XXIV, p. 397. André Gide. Un Livre de critique.

1268. 1902, t. XXVIII, p. 553. Michel Arnauld : Les Livres.

Revue bleue :

1269. 1904, t. II, p. 116. Ernest-Charles : Camille Mauclair.

Revue encyclopédique :

1270. 1895, février 1. Georges Pellissier : Poésies.

Soleil (le) :

1271. 1903, avril 13. Léon Daudet : Le Génie est un crime.

2° de l'étranger

Art moderne (Bruxelles) :

1272. 1893. M. Mæterlinck : Éleusis.

MERRILL (Stuart)

(Hampstead, 1863)

I. — Œuvres originales

1273. Stuart Merrill. — Les Gammes, poèmes. — Paris, Vanier, 1887, in-18.

1274. Stuart Merrill. — Les Fastes, poèmes. — Paris, Vanier, 1891, in-18.

1275. Stuart Merrill. — Petits poèmes d'automne. — Paris, Vanier, 1895, in-12.

1276. Stuart Merrill. — Les Quatre saisons, poèmes. — Paris, Société du Mercure de France, 1900, in-18.

II. — Traduction

1277. Stuart Merrill. — Pastels in Prose. — New-York, Harper et Brothers, 1890, in-18.

[Traductions de Banville, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Judith Gautier, Mallarmé, E. Mikhaël, Pierre Quillard, Henri de Régnier, Villiers de l'Isle-Adam.]

III. — PRÉFACES

1278. Henri Degron. — Poèmes de Chevreuse, ou les Villanelles à la vallée. Préface par Stuart Merrill. — Paris, éditions de la Plume, 1902, in-18.

1279. Albert F.-Hennequin. — La Viole d'ébène, poèmes, 1899-1904. Préface de Stuart Merrill.— Niort, éditions du Décentralisateur littéraire et théâtral, 1904, in-16.

IV. — RÉIMPRESSION

1280. Stuart Merrill. — Poèmes, 1887-1897. Les Gammes. Les Fastes. Petits poèmes d'automne. Le jeu des épées. — Paris, Société du Mercure de France, 1897, in-18.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

*Beaunier (A.). — Cf. n° 23.
*Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.
Retté (A.). — Cf. n° 1722.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1281. 1891, t. I, p. 142. Les Fastes.

ÉCHO DE PARIS :

1282. 1891, mai 1. H. Bauer : Réalité et poésie.

GERMINAL :

1283. 1900, mai 1. G. Pioch : Stuart Merrill.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

1284. s. d. H. de Régnier : Stuart Merrill.

MERCURE DE FRANCE :

1285. 1895, mars. A.-F. Hérold : Petits poèmes d'automne.
1286. 1901, janvier. A. Beaunier : Stuart Merrill.

PLUME (LA) :

1287. 1891, octobre 15. A. Retté : Stuart Merrill.
1288. 1895, mars 1. L. de Saint-Jacques : Stuart Merrill.
1289. 1900, mai 1. Henri Degron : Paysageries littéraires.

REVUE BLANCHE :

1290. 1897, t. XIV, p. 297. G. Kahn : Les Poèmes.

1291. 1900, t. XXIII, p. 149. G. Kahn : Les Poèmes.

Revue encyclopédique :

1292. 1891, octobre 15. A. Bonneau : Revue littéraire.
1293. 1898, janvier 22. Ch. Maurras : Revue littéraire.
1294. 1900, p. 494. Ch. Maurras : Revue littéraire.

2° de l'étranger

Emporium (Bergame) :

1295. 1905, juillet. Jean de Gourmont : Stuart Merrill (illust.).

Wallonie (la) (Liége) :

1296. 1887, t. II, p. 246². A. Mockel : Stuart Merrill.

MIKHAËL (Ephraïm)

(Toulouse, 1866. — Paris, 1890)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1297. Ephraïm Mikhaël. — L'Automne, poèmes. — Paris, Alcan Lévy, 1886, in-18.

1298. Ephraïm Mikhaël. — Le Cor fleuri, féerie en un acte et en vers, représentée sur la scène du Théâtre libre, le 10 décembre 1888. — Paris, Tresse et Stock, 1888, in-18.

[A.-F. Hérold a tiré de cet ouvrage le texte d'une œuvre lyrique. Cf. n° 752.]

II. — EN COLLABORATION

Mikhaël et Lazare. — Cf. n° 945.
Catulle Mendès et Ephraïm Mikhaël. — Briséis, drame lyrique. — Paris, Enoch, 1893, in-4°.
Mikhaël et Hérold. — Cf. n° 752.

III. — ŒUVRES COMPLÈTES

1299. Œuvres de Ephraïm Mikhaël. Poésies. Poèmes en prose. — Paris, Lemerre, 1890, pet. in-12.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

*Anonyme. Notice biographique et bibliographique en tête du n° 1299.
*Gourmont (R. de). — Cf. n° 41.
Mendès (C.). — Cf. n° 48.
Quillard (P.). — Notice dans n° 53.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

Écho de Paris :
1300. 1890, octobre 15. Catulle Mendès : Ephraïm Mikhaël.

ÉCLAIR :

1301. 1897, février 8. Jean Ajalbert : Opinions : Ephraïm Mikhaël.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1302. 1890, t I, p. 279. [Ephraïm Mikhaël.]

ERMITAGE :

1303* 1894, avril. Edmond Pilon : Ephraïm Mikhaël.

MERCURE DE FRANCE :

1304. 1897, février. Le Tombeau d'Ephraïm Mikhaël.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

1305. 1891, février. Alcide Bonneau : Poètes.

2° DE L'ÉTRANGER

WALLONIE (LA) (Liége) :

1306* 1890, octobre. Pierre Quillard : Ephraïm Mikhaël.

MOCKEL (Albert)

(Ongrée-lez-Liége [Belgique], 1866)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1307. Albert Mockel. — Poèmes minuscules. — Liége, s. n. d'éd., 1886, petit in-8°.
[Hors commerce.]

1308. Albert Mockel. — L'Essor du rêve, vers et prose. — Liége, s. n. d'éd., 1887, pet. in-8°.
[Hors commerce.]

1309. L'Hemma. — Les Fumistes wallons. Histoire de quelques fous. — Liége, imprim. de H. Vaillant-Carmanne, s. d., (1887), pet. in-8°.

1310. Albert Mockel.— Quelques Livres, critique littéraire. — Liége, imprim. de Vaillant-Carmanne, 1890, pet. in-8°.

[Hors commerce.]

1311. Chantefable un peu naïve [poèmes], avec musique notée. — Liége, imprimé par H. Vaillant-Carmanne sur les presses de la Wallonie, 1891, in-8°.

[Tiré à 200 exemplaires sur hollande, ne portant ni nom d'auteur ni nom d'éditeur.]

1312. Albert Mockel. — Propos de littérature (esthétique du poème). — Paris, Société du Mercure de France, 1894, in-16.

1313. Albert Mockel. — Émile Verhaeren, avec une note biographique par Francis Vielé-Griffin, avril 1895. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-12.

1314. Albert Mockel. — Stéphane Mallarmé, un héros. — Paris, édit. du Mercure de France, 1899, in-12.

1315. Albert Mockel. — Clartés. — Paris, édition du Mercure de France, 1901, in-8°.

1316. Albert Mockel. — Clartés, poèmes. — Paris, édit. du Mercure de France, 1902, in-8°.

1317. Albert Mockel. — Charles Van Lerberghe, avec un portrait. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

1318. Albert Mockel. — Victor Rousseau, étude illustrée de 7 reproductions d'œuvres du statuaire. — Paris, édit. de la Plume, 1905, in-18.

1319. Albert Mockel. — Contes pour les enfants d'hier. Illustrés par Auguste Donnay. — Paris, Société du Mercure de France, 1908, in-8°.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1320. Daxhelet (Arthur). — Une Crise littéraire. Symbolisme et symbolistes. — Bruxelles, Weissenbruck, 1904, in-8°.

1321. Gilbert (Eugène). — Les Lettres françaises dans la Belgique aujourd'hui. — Paris, Sansot, 1906, in-18.

Hérold (A.-F). — Albert Mockel, notice dans n° 53.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

1322. Lemonnier (Camille). — La Vie belge. — Paris. Fasquelle, 1905, in-18.

Mendès (C.). — Cf. n° 48.

Nantet (F.). Cf. n° 1013.

Souza (R. de). — Cf. n° 315.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1323. 1891, t III, p. 115. Notes et Notules.

GIL BLAS :

1324. 1902, juillet 7. Sainte-Claire : M.-A. Mockel.

PLUME (LA) :

1325. 1903, mars. Stuart Merrill : Albert Mockel : Clartés.

Revue blanche :

1326*. 1892, mars. Charles Delchevalerie : M. A. Mockel : Un Livre récent.

Revue des Revues :

1896, Cf. n° 233.

Temps (le) :

Cf. n° 251.

2° de l'étranger

Indépendance belge (l') :

1327. 1904, août 3. Charles Tardieu : Étude.

Jeune Belgique (la) :

1328. 1891, décembre. A. Giraud : A. Mockel.

Libre Critique (la) (Bruxelles) :

1329*. 1906, juin 11-18. C. Castelyn : M. A. Mockel.

Roulotte (la) (Bruxelles) :

1905, Cf. n° 2200.

Semaine littéraire (la) (Genève) :

1330. 1903, mai 16 et 23. Hubert Krains : Les Lettres en Belgique.

Vie intellectuelle (la) (Bruxelles) :

1331. 1908, avril 15. G. Rency : Propos de littérature. Un décadent : M. A. Mockel.

MONTESQUIOU (Comte Robert de)

(Paris, 1855)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1332. Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. — Les Chauve-souris. — Paris, imprimerie G. Richard, s. d., (1892), in-4°.

[Tiré à 100 exemplaires sur hollande Van Gelder à filigrane, non mis dans le commerce, et recouverts de soie brochée gris-perle avec chauves-souris.]

1333. Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. — Félicité, étude sur la poésie de Marceline Desbordes-Valmore, suivie d'un essai de classification de ses motifs d'inspiration. — Paris, Lemerre, 1894, in-18.

1334. Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. — Le Chef des odeurs suaves. — Paris, Richard, 1893, in-4°.

[Tiré à 610 exemplaires.]

1335. Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. — Troisième ouvrage carminal. Le Parcours du rêve au souvenir, avec un avant-propos de Jose-Maria de Heredia... (septembre 1894). — Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, in-12.

1336. Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. — Premier ouvrage carminal. Les Hortensias bleus. — Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896, in-12.

1337. Robert de Montesquiou. — Roseaux pensants. — Paris, Fasquelle, 1897, in-12.

1338. Robert de Montesquiou. — Apollon aux lanternes

(Versailles). Extrait de la Nouvelle Revue.— Paris, aux bureaux de la Revue, 1898, in-8°.

1339. Robert de Montesquiou. — Autels privilégiés. — Paris, Fasquelle, 1898, in-12.

1340. Robert de Montesquiou. — Les Perles rouges, 93 sonnets historiques. — Paris, Fasquelle, 1899, in-12.

1341. Comte Robert de Montesquiou. — Pays des aromates, commentaire descriptif d'une collection d'objets relatifs aux parfums, suivi d'une nomenclature des pièces qui les composent, ainsi que du catalogue d'une bibliothèque attenante, et orné d'un portrait. — Paris, H. Floury, 1900, in-4°.

1342. Robert de Montesquiou. — Cinquième poème. Les Paons. — Paris, Fasquelle, 1901, in-12. [Couverture de Lalique.]

1343. Robert de Montesquiou. — Prières de tous, 8 dizaines d'un chapelet rythmique. Dessins de Mme Madeleine Lemaire. — Paris, Maison du Livre, 1902, in-8°.

1344. Musée rétrospectif de la classe 90, parfumerie (matières premières, matériel, procédés et produits), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport de M. le comte Robert de Montesquiou. — Saint-Cloud, impr. de Belin frères (1903), gr. in-8°.

1345. Robert de Montesquiou. — Professionnelles beautés. — Paris, Juven, (1905), in-16.

1346. Robert de Montesquiou. — Altesses sérénissimes. — Paris, Juven (1907), in-16.

1347. Robert de Montesquiou. — Passiflora. — Paris, l'Abbaye, 1907, in-8°.

1348. Robert de Montesquiou. — L'Inextricable graveur :

Rodolphe Bresdin. — Paris, imprim. de G. Richard, 1908, gr. in-8°.

1348 ² Robert de Montesquiou. — La Petite Mademoiselle. Scènes de mœurs mondaines. — Paris, Michel, 1910, in-16.

II. — PRÉFACES

1349. John W. Harding. — La Porte du baiser. Traduit de l'anglais par Frédéric Boutet. Préface du comte Robert de Montesquiou. — Paris, Carrington, 1904, in-18.

III. — RÉIMPRESSIONS

Chauves-souris :

1350. Comte Robert de Montesquiou-Fézensac. — Les Chauves-souris. — Paris, Richard, 1893, in-16.

[Avec lettre-préface de Leconte de Lisle.]

1351. Comte Robert de Montesquiou-Fézensac. — Les Chauves-souris. — Paris, Richard, 1893, in-16.

[Couverture illustrée. Ornements de Whistler, Forain, la Gandara, Yamamoto. Tiré à 50 exemplaires sur japon, et 250 sur vélin.]

1352. Robert de Montesquiou. — II. Les Chauves-souris. Clairs-obscurs. — III. Le Chef des odeurs suaves. — IV. Le Parcours du rêve au souvenir. Édition définitive avec portrait de

l'auteur d'après une peinture de Laszlo. — Paris, G. Richard, 1907-1908, 3 vol. in-8°.

Chef des odeurs suaves :

1353. Comte Robert de Montesquiou-Fézensac. — Le Chef des odeurs suaves, couverture ornée d'une reproduction d'un tableau de fleurs par Breughel. — Paris, Richard, 1894, in-8°.
Cf. n° 1352.

Hortensias bleus :

1354. Robert de Montesquiou. — Les Hortensias bleus. Édition définitive avec le portrait de l'auteur, d'après une peinture de Laszlo. — Paris, G. Richard, 1906, in-8°.

Parcours du rêve au souvenir :

Cf. n° 1352.

Perles rouges :

1355. Robert de Montesquiou. — Les Perles rouges. Illustré de quatre eaux-fortes de Alb. Besnard. — Paris, Fasquelle, 1899, in-8°.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1356. Acker (Paul). — Petites confessions. Visites et portraits. — Paris, Fontemoing, 1903, in-8°.

Alméras (Henri d'). — Cf. n° 2365.

Brisson (A.). — Cf. n° 997.

Charles (Ernest). — Cf. n° 33.

Doumic (R.). — Cf. n° 999.

1357. Gille (Ph.). — Les Mercredis d'un critique. — Paris, C. Lévy, 1895, in-12.

Gourmont (R. de.). — Cf. n° 40.

Lajeunesse (E.). — Cf. n° 1007.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

1358* Ritter (William). — Les Chauves-souris du comte Robert de Montesquiou-Fézensac. — Gand, impr. d'A. Siffer, 1893, in-16.

Van Bever. — Cf. n° 19.

Walch. — Cf. n° 21.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

B. — PÉRIODIQUES

DE PARIS :

FIGARO :

1359. 1892, juillet 6. G. Rodenbach : Un Gentilhomme de lettres.

1360* — octobre 16. O. Mirbeau : Les Chauves-souris.

1361. 1894. août 8. P. Verlaine : A propos de Desbordes-Valmore.

1362. 1907. février 13. Pierre Loti : Le Chemin de Damas d'un poète.

GAULOIS (LE) :

1363* 1892, août 17. Louis Ganderax : Un Poète.

GIL BLAS :

1364. 1895. juillet 21. P. Verlaine : Le Parcours du rêve au souvenir.

JOURNAL (LE) :

1365. 1896, juin 4. F. Coppée : Poètes.

RENAISSANCE LITTÉRAIRE (LA) :

1366. 1902, mai 15. H. Bataille : Robert de Montesquiou.

TEMPS (LE) :

1367* 1892, nov. 13. Anatole France : Le Comte Robert de Montesquiou.

1368. 1894, janvier 21. Gaston Deschamps : Jeux floraux.

VOGUE (LA) :

1369. 1899, juillet 15. H. Bataille : Robert de Montesquiou.

MORÉAS (Jean)

[Pseudonyme de Papadiamantopoulos.]
(Athènes, 1856. — Saint-Mandé, 1910.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1370. Jean Moréas. — Les Syrtes. — Paris (imp. Léo Trézenik), MDCCCLXXXIV (1884), in-12.

[Tiré à 124 exemplaires numérotés non mis en vente. En 1885, le libraire Vanier les met en vente, en collant sur la couverture une étiquette avec cette adresse : librairie Léon Vanier, 19, quai Saint-Michel, Paris.]

1371. Jean Moréas. — Les Cantilènes. Funérailles. Interlude. Assonances. Cantilènes. Le pur con-

cept. Histoires merveilleuses. — Paris, Vanier, 1896, in-18.

1372. Curiosités littéraires. Les Premières armes du symbolisme. Prix : 1 franc. — Paris, Vanier, 1889, in-12.

[Cette plaquette contient : Extraits de l'article de Paul Bourde : Les Poètes décadents, réponse à cette article, un article d'Anatole France, un manifeste et des lettres de Jean Moréas.]

1373. Jean Moréas. — Le Pèlerin passionné (poésies). — Paris, Vanier, 1890, in-12.

1374. Jean Moréas. — Autant en emporte le vent (1886-1887). — Paris, Vanier, 1893, in-18.

1375. Jean Moréas. — Ériphyle, poème suivi du Quatre Sylves. — Paris, aux bureaux de la Plume, 1894, in-12.

1376. Jean Moréas. — Les Stances. Poésies inédites. Reproduction photo-lithographique du manuscrit original de l'auteur. Édition limitée rigoureusement à 100 exemplaires sur japon gr. in-8° et comprenant un autographe de l'auteur, ainsi que son portrait par Antonio de la Gandara. — Paris, Bibliothèque de la Plume, 1898, gr. in-8°.

[Prix 40 francs. I et IIe livres.]

1377. Jean Moréas. — Les Stances. — Paris, éditions de la Plume, 1901, in-16.

[Du IIIe au VIe livres inclusivement.]

1378. Jean Moréas. — Feuillets. — Paris, éditions de la Plume, 1902, in-8°.

1379. Jean Moréas. — Le Voyage de Grèce. — Paris, éditions de la Plume, 1902, in-8°.

1380. Jean Moréas. — Iphigénie, tragédie en cinq actes. Représentée pour la première fois à Orange,

sur le théâtre Antique, le 24 août 1903, et à Paris, sur la scène de l'Odéon, le 10 décembre 1903 par les artistes de la Comédie-Française et de l'Odéon. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

1381. Jean Moréas. — Contes de la vieille France. — Paris, Société du Mercure de France, 1904, in-18.

1382. Paysages et sentiments, par Jean Moréas. — Paris, Sansot, 1906, pet. in-18.
[Collection Scripta brevia.]

1382[2] Jean Moréas. — Variations sur la vie et les livres. [Madame de Lafayette. La Vallée aux loups. L'Épitaphe de Rabelais. La Mort et l'amitié. Le Comédien. Gœthe et Shakespeare. Voltaire et la tragédie.] — Paris, Société du Mercure de France, 1910, in-18.

II. — EN COLLABORATION

1383. Jean Moréas et Paul Adam. — Le Thé chez Miranda. — Paris, Tresse et Stock, 1886, in-18.

1384. Jean Moréas et Paul Adam. — Les Demoiselles Goubert, mœurs de Paris. — Paris, Tresse et Stock, 1886, in-18.

III. — TRADUCTION

1385. Jean Moréas. — L'Histoire de Jean de Paris, roi de France. Texte rajeuni. — Paris, Bibliothèque de la Plume, 1899 (1898), in-12.

IV. — PRÉFACES

1386. E. Gomez-Carillo. — La Grèce éternelle. Préface de Jean Moréas. — Paris, Perrin, 1909, in-16.

V. — RÉIMPRESSIONS

Cantilènes (les) :

1387. Jean Moréas. — Les Cantilènes (1883-1886). Nouvelle édition. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897, in-16.
[Couverture en couleurs de Sofici.]

1388. Jean Moréas. — Premières poésies, 1883-1886. Les Syrtes. Les Cantilènes. — Paris, Société du Mercure de France, 1907, in-18.

Ériphyle :

1389. Jean Moréas. — Poésies (1886-1896). Le Pèlerin passionné. Énone au clair visage et Sylves. Éryphyle et Sylves nouvelles. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, in-16.

1390. Jean Moréas. — Poèmes et Sylves (1886-1896). Le Pèlerin passionné. Énone au clair visage. Ériphyle. Sylves. — Paris, Société du Mercure de France, 1907, in-18.

Feuillets :

1391. Jean Moréas. — Esquisses et souvenirs. Paysages et sentiments. Feuillets. Le Voyage de Grèce. — Paris, Société du Mercure de France, 1908, in-18.

Paysages et sentiments :

Cf. n° 1391.

Pèlerin passionné (le) :

1392. Jean Moréas. — Le Pèlerin passionné. Édition refondue comprenant plusieurs poèmes nouveaux. — Paris, Vanier, 1893, in-18.
Cf. n° 1389.

Stances (les) :

1393. Jean Moréas. — Les Stances, les six livres complets. — Paris, Bibliothèque du Parthénon, 1905, in-16.

1394. Jean Moréas. — Les Stances, les six livres complets, avec portrait de l'auteur en héliogravure d'après le crayon d'A. de la Gandara. — Paris, Société du Mercure de France, 1906, in-18.

Syrtes (les) :

1395. Jean Moréas. — Les Syrtes (1883-1884). Nouvelle édition. — Paris, Vanier, 1892, in-18.
Cf. n° 1388.

Voyage de Grèce (le) :

Cf. n° 1391.

VI. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.

*Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

1396. Bordeaux (Henry). — Pèlerinages littéraires. — Paris, Fontemoing, 1907, in-16.

Byvanck (W.). — Cf. n° 148.

1397. Davray (Raoul) et Rigal (Henry). — Anthologie des poètes du Midi. — Paris, Ollendorff, 1908, in-12.

Delzant (G.). — Cf. n° 956.

1398. Faguet (Émile). — Propos de théâtre. — Paris, Société d'imprimerie et de librairie, s. d., (1905), in-18.

France (A.). — Cf. n° 35, t. IV.

1399** Gourmont (J. de). — Jean Moréas, biographie critique, illustrée d'un portrait et d'un autographe, suivies d'opinions et d'une bibliographie par Ad. V. [an] B. [ever]. — Paris, Sansot, 1905, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. n°s 40, 42.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

1400. Le Goffic (Charles). — Les Romanciers d'aujourd'hui. — Paris, Vanier, 1890, in-12.

Marsac (Henri). — Cf. n° 47.

1401** Maurras (Charles). — Jean Moréas. — Paris, Plon, 1891, in-18.

Mendès (C.). — Cf. n° 48.

1402. Mostrailles (L.-G.). — Têtes de pipes. — Paris, Vanier, 1885, in-8°.

Raynaud (E.). — Cf. n° 1568².

Rebell (H.). — Jean Moréas, notice dans n° 53.

Retté (A.). — Cf. n° 1722.

1403. Rouveyre (André). — Carcasses divines. — Paris, Bosc, 1907, in-4°.

Souza (R. de). — Cf. n° 315.

Tellier (J.). — Cf. n° 55.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

1404. Voisins (A. Gilbert de). — Sentiments. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1905, in-18.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.
Roberto (D. de). — Cf. n° 62.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.
Van Hamel (A.). — Cf. n° 64.
Zilliacus (E.). — Cf. n° 334.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ART DU THÉATRE (L'):

1405. 1903, octobre. L.-N. Baragnon : Iphigénie de Jean Moréas. Théâtre d'Orange.

ÉCHO DE PARIS :

1406. 1891, janvier 6. H. Baüer : Le Pèlerin passionné. — Cf. n° 175.

ÉCLAIR :

1407. 1891, janvier 4. Le Banquet des symbolistes.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1408. 1891, février. Viélé-Griffin : Le Banquet d'hier.
1409. — t. I, p. 30. Viélé-Griffin : Le Pèlerin passionné.

ERMITAGE :

1410. 1893, septembre. Hughes Rebell : La Poésie française.

FIGARO :

1411* 1890, déc. 25. Maurice Barrès : Jean Moréas symboliste.

Grande Revue :

1412* 1902, t. I, p. 94. A. Beaunier : Jean Moréas.

Hellénisme (l') :

1412²* 1910, fév.-mars. Recueil des articles nécrologiques publiés par divers journaux sur Moréas.

1412³* 1910, avril. Recueil des articles nécrologiques publiés par divers journaux sur Moréas.

1412⁴ 1910, mai-juin. M. Barrès : Dernier entretien avec J. Moréas.

Hommes d'aujourd'hui (les):

1413. S.d.Paris, Vanier. F. Fenéon : J. Moréas.

Mercure de France :

1414. 1891, mars. E. Raynaud : Notices littéraires : J. Moréas.

1415. — octobre. E. Raynaud : Épitre à Moréas.

— — septembre. N° 197.

1416. 1892, avril. Byvanck : Poésie romane.

1417. 1901, février. Pierre Quillard : J. Moréas.

1418. 1904, septembre. R. de Gourmont : J. Moréas.

1418² 1911, janvier 1. M. de Noisay : L'Esprit de J. Moréas.

Plume (la) :

1419. 1891, janvier 1. N° consacré au symbolisme de J. Moréas.

1420. 1892, février 1. F.-A. Cazals : Les Bigorneaux.

1421. — — 15. A. Retté : Écoles.

1422. 1893, juillet 1. Léon Deschamps : Le Pèlerin passionné.

Revue blanche :

1423. 1901, t. XXIV, p. 478. G. Kahn : Les Poèmes.

Revue bleue :

1891. Cf. n° 224.

1424* 1903, t. XIX, p. 730. Ernest-Charles : Les Dernières œuvres de Moréas.

Revue encyclopédique :

1425. 1897, p. 857. [J. Moréas].

1426. 1893, p. 2. [J. Moréas].

1427. 1897, janvier 23. Ch. Maurras : Revue littéraire.

1428. 1898, — 22. Ch. Maurras : Revue littéraire.

1429. 1899, p. 26. Ch. Maurras : Revue littéraire.

1430. — p. 1066. Ch. Maurras : Revue littéraire.

Revue indépendante :

1431. 1891. février. R. Ghil : Du Pèlerin passionné.

— — Cf. n° 241.

1432? 1891, juillet. Camille Mauclair : Les Modernes Athéniens : J. Moréas.

Revue latine :

1433. 1904, janvier 25. Dauphin Meunier : Remarques sur l'Iphigénie de J. Moréas.

Revue universitaire :

1434. 1901, t. I, p. 369. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

1435. 1904, t. II, p. 51. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

1436. 1905, t. II, p. 44. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

Soleil (le)* :

1437. 1891. février 4. E. Blémont : Le Banquet des Symbolistes.

Temps (le) :

1438. 1900, avril 20. J. Moréas.

2° DE PROVINCE

LE DIVAN :

1438² 1910, mai. H. Clouard : J. Moréas.

3° DE L'ÉTRANGER

COSMOPOLITAN (New-York) :

Cf. n° 719.

NERVAL (*Gérard de*)

(Pseudonyme de Gérard Labrunie)
(Paris, 1808. — Paris, 1855.)

I. — ÉDITIONS ORIGINALES

1439. Napoléon et la France guerrière, élégies nationales, par Gérard L... — Paris, Ladvocat, 1826, in-8°.

1440. M. Dentscourt ou le Cuisinier d'un grand homme, tableau politique, à propos de lentilles, par M. Beuglant, poète, ami de Cadet Roussel, auteur de la fameuse complainte sur la mort du droit d'aînesse. — Paris, Touquet, MDCCCXXVI (1826), in-32.

1441. Les Hauts faits des Jésuites, leurs droits à la reconnaissance des Français. Dialogue en manière d'instructions, données par le poète Beuglant à son ami Cadet Roussel, suivi de la doctrine des RR. PP. — Paris, Touquet et Cie, (1826), in-32.

1442. La Mort de Talma. Élégie nationale. — Paris, imp. Gaultier-Laguionie, s. d., (1826), in-8°.
[Signé, à la p. 4, Gérard, auteur de Napoléon et la France Guerrière.]

1443. Napoléon et Talma, élégies nationales nouvelles, par Gérard. Prix: 30 cent. — Paris, Touquet, 1826, in-12.

1444. L'Académie, ou les Membres introuvables, comédie satirique en vers, par Gérard. — Paris, Touquet, décembre 1826, in-8°.

1445. Couronne poétique de Béranger, recueillie par Gérard. — Paris, Chaumerot, 1829, in-32.

1446. Le Peuple, ode. — Paris, 1830, in-18.

1447. Études sur les poètes allemands, par Gérard. — Paris, Méquignon-Havard, 1830, in-18.

1448. Choix des poésies de Ronsard, du Bellay, Baïf, Belleau, Dubartas, Chassignet, Desportes, Régnier, précédé d'une introduction, par M. Gérard. — Paris, Méquignon-Havard, 1830, in-18.

1449. Nos Adieux à la Chambre des députés de l'an 1830, ou Allez-vous-en, vieux mandataires, par le père Gérard, patriote de 1789, ancien décoré de la prise de la Bastille. Dédiés aux électeurs de Paris et de toute la France. Prix : 60 cent. — A Paris, chez les libraires du Palais-Royal et tous les marchands de nouveautés, 1831, in-12.

1450. Léo Burckart, par M. Gérard, accompagné de mémoires et documents inédits sur les sociétés secrètes d'Allemagne. — Paris, Barba, 1839, in-8°.

1451. La Damnation de Faust, légende en quatre parties ; musique de M. Hector Berlioz... exécutée pour la première fois, sous la direction de l'auteur, au théâtre de l'Opéra-Comique, le

20 novembre 1846. — Paris, Labittte, 1846, in-8°.

1452. Gérard de Nerval. — Scènes de la vie orientale. Les Femmes du Caire. — Paris, Sartorius, MDCCCXLVIII (1848), in-8°.

1453. Scènes de la vie orientale, par Gérard de Nerval, II. Les Femmes du Liban. — Paris, Souverain, 1850, in-8°.

1454. Feuilletons du National. Les Faux Saulniers. Histoire de l'abbé de Bucquoy, par Gérard de Nerval. — Paris, imp. de Prost, s. d., (1850), gr. in-8°.

[Texte sur deux colonnes.]

1455. Lorely, souvenirs d'Allemagne, par Gérard de Nerval. A Jules Janin. Sensations d'un voyageur enthousiaste. Souvenirs de Thuringe, scènes de la vie allemande. Léo Burckart. Rhin et Flandre. — Paris, D. Giraud et J. Dagneau, 1852, in-12.

1456. Les Illuminées, récits et portraits, par Gérard de Nerval. Le Roi de Bicêtre (Raoul Spifame). Histoire de l'abbé de Bucquoy. Les Confidences de Nicolas (Restif de la Bretonne). Jacques Cazotte. Cagliostro. Quintus Aucler. — Paris, Victor Lecou, MDCCCLII (1852), in-12.

1457. Contes et facéties, par Gérard de Nerval. — Paris, D. Giraud et J. Dagneau, MDCCCLII (1852), in-18.

1458. Gérard de Nerval. — Petits châteaux de Bohème. Prose et poésie. — Paris, Eugène Didier, 1853, in-18.

[Collection Diamant.]

1459. Les Filles du feu, nouvelles, par Gérard de Nerval. Introduction. Angélique. Sylvie (souvenirs du

Valois). Jemmy. Octavie. Isis Corilla. Émilie. — Paris, D. Giraud, 1854, in-12.

1460. La Bohème galante, par Gérard de Nerval. — Paris, Michel Lévy frères, 1855, in-18.

1461. Gérard de Nerval. — Le Rêve et la vie. Aurélia. Nicolas Flamel. L'Intermezzo. Les Arts à Constantinople Un Tour dans le nord. Les Monténégrins. Le Chariot d'enfant. Le Dix-huitième siècle. Le Boulevard du Temple. La Danse des Morts. Le Pauvre Pierre. — Paris, Victor Lecou, MDCCCLV (1855), in-12.

1462. Le Prince des sots, par Gérard de Nerval. — Paris, Calmann-Lévy, 1888, in-18.

[Préface de Louis Ulbach.]

II. — EN COLLABORATION

1463. Piquillo, opéra-comique en 3 actes, par M. Alexandre Dumas, musique de M. H. Monpou. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre royal de l'Opéra-Comique, le 31 octobre 1857. — Paris, Marchant, 1837, in-8°.

[Le catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques note que cette pièce est due à la collaboration de G. de Nerval.]

1464. L'Alchimiste, drame en 5 actes en vers, par Alexandre Dumas, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Renaissance, le mercredi 10 avril 1839. — Paris, Dumont, 1839, in-8°.

[Même observation que ci-dessus.]

1465. Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne. Les Mon-

ténégrins en 3 actes, par MM. Alboize et Gérard, musique de M. Limnander. — Paris, Michel Lévy frères, 1849, in-18.

1466. L'Imagier de Harlem ou la Découverte de l'imprimerie, drame-légende à grand spectacle en 5 actes et 10 tableaux, en prose et en vers, de MM. Méry, Gérard de Nerval et Bernard Lopez. Ballet de M. Adrien, musique de M. Adolphe de Groot, décors de M. Devoir, costumes dessinés par M. Petit. Représenté pour la première fois sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, le 27 décembre 1851. — Paris, Librairie théâtrale, 1852, in-12.

1467. Le Marquis de Fayolle, par Gérard de Nerval, terminé par Ed. Gorges. — Paris. Michel Lévy frères, 1856, in-18.

1467² Deburau, par Jules Janin. Gérard de Nerval, Eugène Briffaut, Théophile Gautier, Albert Monnier, etc. — Paris. impr. d'Aubusson et Kugelmann, 1856, in-8°.

1468. Le Nouveau genre ou le Café d'un théâtre, comédie critique en 1 acte, en vers, imitée de Leandro Moratin, commencée par Gérard de Nerval et terminée par Arthus Fleury. — Paris, Barbré, 1860, in-12.

III. — TRADUCTIONS

1469. Faust, tragédie de Gœthe : nouvelle traduction complète en prose et en vers, par Gérard. — Paris, Dondey-Dupré, 1828, in-18.

1470. Poésies allemandes. Klopstock, Gœthe, Schiller, Burger. Morceaux choisis et traduits par

M. Gérard. — Paris, Méquignon-Havard, 1830, in-18.

1471. Le Chariot d'enfant, drame en vers en cinq actes et sept tableaux. Traduction du drame indien du roi Soudraka, par MM. Méry et Gérard de Nerval. — Paris, Giraud et Dagneau, 1850, in-12.

IV. — RÉIMPRESSIONS

Académie (l') :

1472. L'Académie, comédie satirique en vers, par Gérard. Personnages : MM. Royer, Raynouard, l'Endormi, Briffaut, Pariset, l'Académie. Invalide, le Pauvre du pont des Arts et l'Ouvrier de l'Arc de l'Étoile. Seconde édition. — Paris, Touquet, décembre 1826, in-8°.

[Sur la couverture on lit : Seconde édition appropriée à la circonstance.]

Élégies nationales :

1473. Élégies nationales et satires politiques, par Gérard. Seconde édition. — Paris, chez les libraires du Palais-Royal, 1827, in-8°.

Faust :

1474. Faust, tragédie de Gœthe ; nouvelle traduction complète, en prose et en vers, par Gérard. Deuxième édition. — Paris, Mme Vve Dondey-Dupré, 1855, in-18.

Filles du feu (les) :

1475. Gérard de Nerval. — Les Filles du feu. Sylvie. Jemmy. Octavie. Isis. Émilie. Avec une préface de

Jules Levallois. Dessins d'Émile Adan, gravés à l'eau-forte par Le Rat. — Paris, Librairie des Bibliophiles, 1888, in-8°.

France guerrière (la) :

1476. La France guerrière, élégies nationales, par Gérard. Seconde édition corrigée et augmentée de pièces nouvelles. — Paris, Touquet, 1827, in-8°.

Prince des sots (le) :

1477. Le Prince des sots, par Gérard de Nerval. Deuxième édition. — Paris, Calmann-Lévy, 1888, in-18.

Scènes de la vie orientale :

1478. Scènes de la vie orientale, par Gérard de Nerval, I. Les Femmes du Caire. — Paris, Souverain, 1850, in-8°.

Sylvie :

1479. Gérard de Nerval. — Sylvie, souvenirs du Valois. Préface par Ludovic Halévy. 42 compositions dessinées et gravées à l'eau-forte par Ed. Rudaux. — Paris, Conquet, 1886, in-16.

Voyage en Orient :

1480. Voyage en Orient, par M. Gérard de Nerval. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. — Paris, Charpentier, 1851, 2 vol. in-18.

V. — ŒUVRES COMPLÈTES

1481. Œuvres complètes de Gérard de Nerval. — Paris, Michel Lévy frères et Calmann-Lévy, 1867-1877, 6 vol. in-18.

I. — Faust et le second Faust de Gœthe.

II. — Voyage en Orient, I. Les Femmes du Caire. Druses et Maronites.

III. — Voyage en Orient, II. Les Nuits du Ramazan. De Paris à Cythère. Lorely.

IV. — Les Illuminés. Les Faux Saulniers.

V. — Le Rêve et la vie. Les Filles du Feu. La Bohème galante.

VI. — Poésies complètes.

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1482. Audebrand (Philibert). — Petits mémoires du XIXe siècle. Henri Heine... Le Sonnet de Félix Arvers... Le Sou de Gérard de Nerval... — Paris, Calmann-Lévy, 1892, in-18.
[G. de Nerval, pp. 185-203.]

1483. Babou (Hippolyte). — Les Sensations d'un juré, vingt figures contemporaines. — Paris, Lemerre, 1875, pet. in-12.
[G. de Nerval, pp. 203-211.]

1484* Baldensperger (F.). — Gœthe en France. — Paris, Hachette, 1904, in-8°.

Barbey d'Aurevilly (J.). — Cf. n° 429.

1485* Barine (Arvède). — Névrosés. Hoffmann. Quincey. Edgar Poe. G. de Nerval. — Paris, Hachette, 1898, in-16.
[G. de Nerval, pp. 264-362.]

1486. Bell (Georges). — Études contemporaines. Gérard de Nerval. — Paris, Victor Lecou, 1855, in-8°.

1487. Cartier (Julia). — Un Intermédiaire entre la France et l'Allemagne. G. de Nerval. — Genève, Société générale d'imprimerie, 1904, in-8°.

1488. Champfleury. — Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet, avec quatre portraits gravés à l'eau-forte par Bracquemond. — Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, in-12.

1489. Commerson. — Les Binettes contemporaines, par Joseph Citrouillard, revues par Commerson pour faire concurrence à celles d'Eugène (de Mirecourt, Vosges). — Paris, Gustave Havard, s. d., (1854-1855), 10 vol. in-32.
[G. de Nerval, tome IV,]

1490. Delvau (Alfred). — Gérard de Nerval, sa vie et ses œuvres. Eau-forte, par G. Staal. — Paris, Mme Bachelin-Deflorenne, 1865, in-16.

1491. Derome (Léopold). — Causeries d'un ami des livres. Les Éditions originales des romantiques. — Paris, Rouveyre, s. d., (1887), 2 vol. in-8°.
[G. de Nerval, tome I, pp. 149-180.]

1492. Dupuy (Justin). — Études et portraits. — Paris, Jacques Lecoffre et Cie ; Bordeaux, 1855, in-12.
[G. de Nerval, pp. 133-153.]

Gauthier (Th.). — Cf. nos 531 et 1148.

1493* Gauthier-Ferrières. — Gérard de Nerval, la vie et l'œuvre. — Paris, Lemerre, 1906, in-18.

1494. Gourmont (R. de). — Les plus belles pages de G. de Nerval. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1905, in-18.

1495. Houssaye (Arsène). — Histoire du 41e fauteuil de l'Académie française. — Paris, Dentu, 1882, in-8°.
[G. de Nerval, pp. 244-250.]

1496. — Le Livre. Bibliographie rétrospective. — Paris, 1883, in-4°.
[Tome V.]

1497. — Les Confessions. — Paris, Dentu, 1885, in-8°. I et IV.

1498. Janin (Jules). — Critique, portraits et caractères contemporains. — Paris, Hachette, s. d., (1859,) in-12.

[G. de Nerval, pp. 398-408.]

1499. Jullien (Adolphe). — Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique, avec lettres inédites adressées par eux à Renduel. Ouvrage orné de 50 illustrations, portraits, vignettes, caricatures, autographes, etc... — Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, in-12.

[G. de Nerval, pp. 214-241.]

Levallois (Jules). — Préface dans n° 1475.

1500. Lucas (Hippolyte). — Portraits et souvenirs littéraires. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, s. d., (1890), in-18.

[G. de Nerval, pp. 47-60.]

1501. Mirecourt (Eugène de). — Les Contemporains. Gérard de Nerval. — Paris, J.-P. Roret et Cie, 1854, in-32.

[Portrait de G. de Nerval par E. Gervais et fac-similé d'autographe.]

1502. Monselet (Charles). — Portraits après décès. Avec lettres inédites et fac-similé. M. de Jouy,.. Gérard de Nerval... — Paris, Achille Faure, 1866, in-18.

[G. de Nerval, pp. 217-255.]

1503. — Les Ressuscités. — Paris, Lévy, 1876, in-8°.

1504. — Curiosités littéraires et bibliographiques. — Paris, Librairie des Bibliophiles, 1890, in-18.

1505. Montifaud (Marc de). — Les Romantiques. — Paris, 1878, in-12.

[G. de Nerval, pp. 86-96.]

1506. Nettement (Alfred). — Le Roman contemporain, ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence. — Paris, Jacques Lecoffre, 1864, in-8°.
[G. de Nerval, pp, 100-108.]

1507. O' Neddy (Philothée) [Théophile Dondey]. — Lettre inédite de Philothée O' Neddy, auteur de Feu et flamme, sur le groupe littéraire romantique (Théophile Gautier..., Gérard de Nerval...). — Paris, P. Rouquette, 1875, in-8°.

1508. Pontmartin (A. de). — Causeries littéraires. — Paris, 1857, in-18.

1509. Sardou (V.) et Nerval (G. de). — La Mort de G. de Nerval. Lettres à Jenny Colon. — Auxerre, Lanier, 1902, in-8°.

1510. Séché (Alphonse). — G. de Nerval. — Paris, Michaud, s. d., in-8°.

1511. Texier (Edmond). — Critiques et récits littéraires. — Paris, Lévy frères, 1853, in-18.
[G. de Nerval, pp. 97-106.]

1512* Tourneux (Maurice). — L'Age du romantisme. Gérard de Nerval, prosateur et poète. — Paris, Ed. Monnier et Cie, 1887, gr. in-4°.
[G. de Nerval, 3e livraison.]

1513. Ulbach (L.). — Écrivains et hommes de lettres. — Paris, Delahays, 1857, in-12.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

1514* Betz (L.). — Gœthe und Gérard de Nerval. — Gœthe-Jahrbuch, 1897, in-8°.

1515. — Studien zur vergl. Lit. gesch. der neueren Zeit. — Frankfurt a. M., 1902, in-8°.

Symons (A.). — Cf. n° 174.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS :

JOURNAL DES DÉBATS :

1516* 1841, mars 1. Jules Janin : G. de Nerval.
1517. 1855, février 5. Jules Janin : G. de Nerval.

MARGES (LES) :

1518. 1905. Eug. Montfort : G. de Nerval.

MERCURE DE FRANCE :

1519. 1905, mars 1. A. Retté : G. de Nerval.

NOUVELLE REVUE :

1520. 1902, t. XVIII, p. 433. V. Sardou : La Mort de G. de Nerval.

REVUE BLEUE :

1521. 1894, t. I, p. 413. La Mort de G. de Nerval.
1522. 1905, t. III, p. 247. Ernest-Charles : G. de Nerval et l'Allemagne.

REVUE DE PARIS :

1523. 1897, t. VI, p. 386. L. Millot : Les Débuts de G. de Nerval.

REVUE DES DEUX-MONDES :

1524* 1897. t. CXLIII, p. 794. A. Barine : Essais de littérature pathologique. La Folie.
1525. 1897, t. CXLIV, p. 124. A. Barine. G. de Nerval.

2° DE L'ÉTRANGER

BLACKWOOD'S MAGAZINE :

1526. 1853, t. LXXIII, p. 347. A trio of French tourists : Gautier, Méry, de Nerval.

FORTNIGHTLY REVIEW (THE) :

1527* 1898, t. LXIX, p. 81. A. Symons : The problem of G. de Nerval.

FRASER'S MAGAZINE :

1528. 1873, t. LXXXVII, p. 559. A Lang : G. de Nerval.

GENTLEMAN'S MAGAZINE :

1529. 1889, t. LXII, p. 285. G. Smith : G. de Nerval.

MATINÉES ESPAGNOLES :

1530. 1894, mai 1. L. de Bare : Les Oubliés : G. de Nerval intime.

PLESSYS (Maurice du)

(Pseudonyme de Maurice Flandre)
(Paris, 1864)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1531. Maurice du Plessys. — Dédicace à Apollodore. — Paris, Vanier, 1891, in-12.
[Brochure mise en vente à 1 franc.]

1532. Le Premier livre pastoral de Maurice du Plessys. — Paris, Vanier, 1892, in-12.

1533. Maurice du Plessys. — Études lyriques suivies d'une édition nouvelle du Premier livre pastoral. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, in-16.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Mendès (C.). — Cf n° 48.
Rebell (H.). — M. du Plessys, notice dans n° 53.
Van Bever (A.). — Cf n° 20.

B. — PÉRIODIQUES

MERCURE DE FRANCE :

1534. 1890, octobre. Ernest Raynaud : Curiosités littéraires : Le Chevalier Maurice du Plessys de Lynan.
1891, septembre. Ernest Raynaud : Cf n° 197.
1535* 1892, novembre. Ernest Raynaud : A propos du Premier livre pastoral.

PLUME (LA) :

1536** 1891, janvier 1. M. du Plessys : Étrennes symbolistes.
1537. 1892, février 1. R. de la Tailhède : Ode à M. du Plessys.
1538. — mars 15. J. Moréas : Éloge de M. du Plessys.

REVUE BLANCHE :

1539. 1892, t. II, p. 280. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

1540. 1893, juillet 1. Maurice du Plessys.

QUILLARD (Pierre)

(Paris, 1864)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1541. Pierre Quillard. — La Fille aux mains coupées, poème dramatique. — Paris, édition de la Pléiade, 1886, in-18.

1542. Pierre Quillard. — La Gloire du verbe, poème, 1885-1890. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1890, in-16.

1543. Pierre Quillard. — La Lyre héroïque et dolente. De Sable et d'or. La Gloire du verbe. L'Errante. La Fille aux mains coupées. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-12.

1544. Le Monument de Henry, listes des souscripteurs classés méthodiquement et selon l'ordre alphabétique, par Pierre Quillard (16 octobre 1899). — Paris, P.-V. Stock, 1899, in-18.

1545. Pierre Quillard. — Pour l'Arménie, mémoire et dossier. — Paris, 8, rue de la Sorbonne, 1902.
[Cahier de la Quinzaine. 19e Cahier de la 3e série.]

1546. Discours prononcés aux obsèques de M. Auguste Molinier, professeur à l'École des Chartes, le 21 mai 1904. — Nogent-le-Rotrou, imp. de Daupeley-Gouverneur, 1904, in-8°.
[Cette brochure renferme les discours de MM. Paul Meyer, Jules Roy, Alexandre Vidier et Pierre Quillard.]

II. — EN COLLABORATION

1547. Étude phonétique et morphologique sur la langue de Théocrite dans les Syracusaines, par P. Quillard et M. Collière, précédée du texte grec et de la XVe idylle. Avec un avertissement par M. Goelzer. — Paris, Croville-Morant et Foucard, 1888, in-12.

1548. Pierre Quillard et Louis Margery. — La Question d'Orient et la politique personnelle de M. Hanotaux. Ses résultats en dix-huit mois les atrocités arméniennes ; la vie et les intérêts de nos nationaux compromis ; la ruine de la Turquie ; l'imminence d'un conflit européen, les réformes. — Paris, P.-V. Stock, 1897, in-18.

III. — TRADUCTIONS

1549. L'Antre des Nymphes de Porphyre, traduit du grec par Pierre Quillard. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1893, in-16.

1550. Pierre Quillard. — Les Lettres rustiques de Claudius Ælianus Prenestin, traduites du grec en français, illustrées d'un avant-propos et d'un commentaire latin. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1895, pet. in-12.

1551. Le Livre de Jamblique sur les Mystères, traduit du grec par Pierre Quillard. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895, in-16.

1552. Philoktètès, tragédie de Sophocle, traduite et mise à la scène par Pierre Quillard, musique de

Arthur Coquard, représentée pour la première fois sur le théâtre national de l'Odéon, le jeudi 19 novembre 1896. — Paris, Fasquelle, 1896, in-12.

1553. Pierre Quillard. — Les Mimes d'Hérondas, traduction littérale accompagnée de notes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

IV. — PRÉFACES

1554. L'Assassinat du P. Salvatore par les soldats turcs. Témoignage d'Aghassi, un des quatre chefs de l'insurrection de Zeïtoun... Traduit de l'arménien par Archag Tchobanian, avec une préface de Pierre Quillard. — Paris, édition du Mercure de France, 1897, in-12.

1555. Tristan Legay. — Victor Hugo jugé par son siècle. Préface de Pierre Quillard. — Paris, éditions de « la Plume », 1902, in-16.
[Portrait de Victor Hugo par Rodin.]

1556. Abdul-Hamid intime, par Georges Dorys. Préface de Pierre Quillard. — Paris, P.-V. Stock, 1901, in-16.

1557. Archag Tchobanian. — Poèmes : Aurore. La Caravane des heures. Angoisse. Visions. Dans la nuit. Sur la colline (traduction française). Préface de Pierre Quillard. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

V. — RÉIMPRESSION

FILLE AUX MAINS COUPÉES (LA) :

1558. Pierre Quillard. — La Fille aux mains coupées. Reproduction autographique du manuscrit de l'auteur. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1893, in-8°.
[50 exemplaires sur papier de luxe.]

VI. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Gourmont * (R. de). — Cf. n° 40.
Hérold (A.-F.). — Pierre Quillard, notice dans n° 53.
Huret (J.). — Cf. n° 155.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

B. — PÉRIODIQUES

MERCURE DE FRANCE :

1559* 1891, février. Saint-Pol Roux : La Gloire du verbe, par P. Quillard.

REVUE BLANCHE :

1560. 1895, juin 1. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1561. 1897, t. XIV, p. 298. G. Kahn : Les Poèmes.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

1562. 1898, janvier 22. Ch. Maurras : Revue littéraire.

RAYNAUD (Ernest)

(Paris, 1864)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1563. Ernest Raynaud. — Le Signe (poésies). — Paris, « Au Décadent ». 1887, in-18.

1564. Ernest Raynaud. — Chairs profanes (poésies). — Paris, Vanier, 1889, in-18.

1565. Ernest Raynaud. — Les Cornes du faune (poésies). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1890, pet. in-18.
[Tirage de luxe.]

1566. Ernest Raynaud. — Le Bocage (poésies). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, in-8°.

1567. Ernest Raynaud. — La Tour d'ivoire (poésies). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, in-18.

1568. Ernest Raynaud. — La Couronne des jours (poésies). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1905, in-18.

1568² Ernest Raynaud. — Apothéose de Jean Moréas, poète français. — Paris, Mercure de France, 1910, in-18.

II. — EN COLLABORATION

1569. Ernest Raynaud et Léon Riotor. — Noce bourgeoise, un acte en prose représenté au Théâtre éclec-

tique (salle de la Bodinière), le 19 novembre 1892. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1892, in-16.

III. — RÉIMPRESSIONS

Signe (le):

1570. Ernest Raynaud. — Le Signe. Nouvelle édition, revue et augmentée de plusieurs poèmes nouveaux. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897, in-18.

1571. Ernest Raynaud. — Poésies. Le Signe. La Tour d'ivoire. Les Odes. Les Amours. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1900, in-8°.

Tour d'ivoire (la):

Cf. n° 1571.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

Byvanck* (W.). — Cf. n° 148.

1572. Clerget ** (Fernand). — Littérateurs et artistes : Ernest Raynaud. — Paris, Bibliothèque de l'Association, 1905, in-8°.

Marsac (H.). — Cf. n° 47.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ARCHIVES BIOGRAPHIQUES :

1573. 2e série, p. 83. Ernest Raynaud.

AURORE :

1574. 1903, avril 15. L. Tailhade : Ernest Raynaud.

CHIMÈRE :

1575. 1891, septembre. P. Redonnel : Ernest Raynaud.

COURRIER FRANÇAIS :

1576. 1894, août 25. P. Verlaine : Ernest Raynaud.

CRAVACHE (LA) :

1577. 1890, mars. M. André : Ernest Raynaud.

CRITIQUE (LA) :

1578. 1901, octobre 3. A. de Brahm : Ernest Raynaud.

ERMITAGE :

1579. 1890, mars. J. Renard : Ernest Raynaud.

ÉVÉNEMENT :

1580. 1891, février 6. E. Blémont ; Ernest Raynaud.
1581. 1899, août 25. E. Blémont : Ernest Raynaud.

FIGARO :

1582. 1891, janvier 28. P. Gille : Les Livres.
1583. 1895, juin 12. P. Gille : Les Livres.

JOURNAL (LE) :

1584. 1897, mai 14. J. Lorrain : Ernest Raynaud.

MERCURE DE FRANCE :

1585. 1891, février. E. Dubus : Les Cornes du faune.
1895, mai. Cf. n° 919.

Nation (la) :

1586. 1891, janvier 26. B. Lazare : Ernest Raynaud.

Nouvelle Revue :

1587. 1896, octobre. A. Valabrègue : Ernest Raynaud.

Observateur français :

1588. 1891, mars 24. Ernest Raynaud.

Plume (la) :

1589. 1890, sept. 15. A. Baju : Ernest Raynaud.

Presse (la) :

1590. 1900, mars 8. Ch. Masson : Ernest Raynaud.

Rappel (le) :

1591. 1902, mars 20. Charles Méré : Ernset Raynaud.

Revue blanche :

1592. 1899, tome XX. G. Kahn : Les Poèmes.

Revue de la littérature moderne :

1593. 1891, avril 1. Al. Guérin : Ernest Raynaud.

Sagittaire (le) :

1594. 1900, juin. L. Desgranges : Ernest Raynaud.
1595. — juillet. E. Delahaye : Ernest Raynaud.

2° de province

Impartial (l') (Toulouse) :

1596. 1895, avril 18. J. R. de Brousse : Ernest Raynaud.

Jeune Champagne (la) :

1597. 1904, septembre. P. Gabillard : Ernest Raynaud.

Province nouvelle (la) :

1598. 1897, juillet. L. Savigny : Ernest Raynaud.

3° DE L'ÉTRANGER

INSTITUTO (Coïmbre) :

1599. 1895, août. G. de Castro : Ernest Raynaud.

JEUNE BELGIQUE (LA) :

1600. 1895, août 14. F. Ansel : Ernest Raynaud.

RÉGNIER (Henri de)

(Honfleur, 1864)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1601. Henri de Régnier. — Les Lendemains. — Paris, Vanier, 1886, in-16.

1602. Henri de Régnier. — Apaisement. — Paris, (imprimerie Léon Épinette), 1886, in-18.
[La couverture porte comme adresse : Paris, chez Léon Vanier, bibliopole.]

1603. Henri de Régnier. — Sites. — [Paris], Vanier, 1887, gr. in-16.

1604. Henri de Régnier. — Épisodes (Poèmes, 1886-1888). — [Paris], Vanier, s. d., (1888), gr. in-16.

1605. Henri de Régnier. — Poèmes anciens et romanesques, 1887-1889. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1890, in-8° carré.

1606. Henri de Régnier. — Tel qu'en songe. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892, in-8° carré.

1607. Henri de Régnier. — Contes à soi-même. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894, in-12.

1608. Henri de Régnier. — Le Bosquet de Psyché. — Bruxelles, Lacomblez, 1894, in-16.
[Tiré à 250 exemplaires numérotés.]

1609. Henri de Régnier. — Le Trèfle noir, orné par Alphonse Hérold. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-12.

1610. Henri de Régnier. — Aréthuse. — Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1895, in-16.

1611. Henri de Régnier. — Les Jeux rustiques et divins, Aréthuse. Les Roseaux de la flûte. Inscription pour les treize portes de la ville. La Corbeille des heures. Poèmes divers. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.

1612. Henri de Régnier. — Le Trèfle blanc. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, pet. in-18.

1613. Henri de Régnier. — La Double maîtresse, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

1614. Henri de Régnier. — Les Médailles d'argile, poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

1615. Henri de Régnier. — Figures et caractères (Michelet, Alfred de Vigny, Hugo, Stéphane Mallarmé. Le Bosquet de Psyché). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.

1616. Henri de Régnier. — Les Amants singuliers (Nouvelles : La Femme de marbre. Le Rival. La Courte vie de Balthazar Aldramin, vénitien). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.

1617. Henri de Régnier. — Le Bon plaisir, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902, in-18.

1618. Henri de Régnier. — La Cité des eaux (poèmes). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902, in-16.

1619. Henri de Régnier. — Le Mariage de minuit, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1903, in-18.

1620. Henri de Régnier. — Les Vacances d'un jeune homme sage, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1903, in-18.

1621. Henri de Régnier. — Les Rencontres de M. de Bréot, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

1622. Henri de Régnier. — Le Passé vivant, roman moderne. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1905, in-18.

1623. Henri de Régnier. — La Sandale ailée, 1903-1905. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

1624. Henri de Régnier. — Sujets et paysages. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

1625. Henri de Régnier. — Esquisses vénitiennes. Composition de Maxime Dethomas. — Paris, collection de l'Art décoratif, 1906, in-4°.

1626. Henri de Régnier. — L'Amour et le plaisir, histoire galante. — Laval, imprimerie Barnéoud et Cie, 1906, in-8°.

[51 p. Titre rouge et noir.]

1627. Henri de Régnier. — La Peur de l'amour, roman. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1907, in-18.

1628. Henri de Régnier. — Les Scrupules de Sganarelle. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

[Comédie en 3 actes et en prose.]

1629. Henri de Régnier. — Couleur du temps (Le Trèfle blanc. L'Amour et le plaisir. Tiburce et ses amis. Contes pour les Treize). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

1630. Henri de Régnier. — La Flambée, roman. — Paris, Mercure de France, 1909, in-18.

1630² Henri de Régnier, de l'Académie française. — Le Miroir des heures, 1906-1910. — Paris, Mercure de France, 1911, in-18.

II. — PRÉFACES

1631. Henri Detouche. — La Jeune fille de la mer. Préface par Henri de Régnier. — Paris, Stock, 1908, in-18.

1632. La Comedia, sedici sonetti in lingua francese del signor Giovanni-Luigi Vaudoyer, con un proemio del signor Enrico de Regnier. — In Venetia, Nella stamp, Emiliana, 1908, gr. in-4°.

III. — RÉIMPRESSIONS

Amour et le plaisir (l'):

1633. Henri de Régnier. — Couleur du temps (Le Trèfle blanc. L'Amour et le plaisir. Tiburce et ses amis. Contes pour les Treize). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

Apaisement :

1634. Henri de Régnier. — Premiers poèmes. Les Lendemains. Apaisement. Sites. Épisodes. Sonnets. Poésies diverses. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, in-18.

Bon plaisir (le):

1635. Henri de Régnier. — Le Bon plaisir. — Paris, Fayard, 1908, in-8°.
[Avec 55 illustrations de Georges Conrad.]

Bosquet de Psyché (le) :

1636. Henri de Régnier. — Le Bosquet de Psyché. Nouvelle édition. — Paris, Floury, 1897, in-12.
Cf. n° 1615.

Contes a soi-même :

1637. Henri de Régnier. — La Canne de jaspe (M. d'Amercœur. Le Trèfle noir. Contes à soi-même). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18°.

1638. Henri de Régnier. — Trois Contes à soi-même (Le Sixième mariage de Barbe-Bleue. Le Récit de la dame des sept miroirs. Le Heurtoir vivant). Miniatures de Maurice Ray, gravées par A. Bertrand. — Paris, pour les « Cent Bibliophiles », 1907, in-8°.
[130 exemplaires numérotés publiés par Eugène Rodrigues.]

Épisodes :

Cf. n° 1634.

1639. Henri de Régnier. — Épisodes. Sites et sonnets. Nouvelle édition.—Paris, Vanier, 1891, in-12.

Lendemains :

Cf. n° 1634.

Poèmes anciens et romanesques :

1640. Henri de Régnier. — Poèmes, 1887-1892. Poèmes anciens et romanesques. Tel qu'en songe. Augmentés de plusieurs poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1895, in-8°.

Sites :

Cf. n° 1634.

Tel qu'en songe :

Cf. n° 1640.

Trèfle blanc (le) :

Cf. n° 1633.

Trèfle noir (le) :

Cf. n° 1637.

Vacances d'un jeune homme sage (les) :

1641. Henri de Régnier. — Les Vacances d'un jeune homme sage. — Paris. Fayard, 1908, in-8°. [Illustrations de M. Lecoultre.]

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.

*Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

1641² Berton (H.). — Henri de Régnier. Le Poète et le romancier. — Paris, Grasset, 1910, in-8°.

1642** Blum (Léon). — En lisant. Réflexions critiques. — Paris, Soc. d'éditions littéraires, 1906, in-18.

1643* Boissier (Gaston). — Rapport du secrétaire perpétuel de l'Académie française sur les concours de l'année 1899. Académie française. Séance publique annuelle du jeudi 23 novembre 1899.

Bordeaux (H.). — Cf. n° 1396.

Brisson (A.). — Cf. n° 1145.

Charles (E.). — Cf. n° 32.

Deschamps (G.). — Cf. n° 71, t. III.

1644. Detouche (H.). — Les Péchés capitaux, eaux-fortes par H. Detouche. — Paris, Baudot, 1900, in-8°.

Doumic (R.). — Cf. n° 999.

1645. Fons (Pierre). — L'Ame latine. Nos Maîtres. — Toulouse, [L'Ame latine], 1903, in-8°.

1646. Fons (Pierre). — Le Réveil de Pallas. — Paris, Sansot, 1906. in-16.

1647** Gourmont (Jean de). — Henri de Régnier et son œuvre. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

Gourmont (R. de). — Cf. n°s 40, 42.

1648. Gregh (F.). — La Fenêtre ouverte. — Paris, Fasquelle, 1901, in-18.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

1649** Leautaud (Paul). — Henri de Régnier. — Paris, Sansot, 1904, in-12.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

Mallarmé (S.). — Cf. n° 1123.

Mauclair (C.). — Henri de Régnier, notice dans n° 53.

Marsac (H.). — Cf. n° 47.

Mockel (A.). — Cf. n° 1312.

Pellissier (G.). — Cf. n° 50.

1650. Pellissier (G.). — Études de littérature et de morale contemporaine. — Paris, Perrin, 1905, in-18.

Souza (R. de). — Cf. n° 315

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

Wyzeva (T. de). — Cf. n° 171.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Roberto (D. de). — Cf. n° 62.

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

Van Hamel (A.). — Cf. n° 896.

Zilliacus (E.). — Cf. n° 334.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ART INDÉPENDANT :

1651. 1894. A. Mockel : H. de Régnier.

ÉCHO DE PARIS :

1652. 1900, février 4. L. Descaves : Vers les vivants.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1653* 1893, décemb. 10. Paul Adam : Le Génie latin.

GIL BLAS :

1654. 1895, juin 22. R. de Souza : H. de Régnier.

JOURNAL DES DÉBATS :

1655. 1894, juin 24. J. Lemaître : La Gardienne de M. H. de Régnier.

1656. 1895, mars 18. H. : Contes et poésies de H. de Régnier.

1657. — avril 26. Henri Chantavoine : M. H. de Régnier : Le Trèfle noir. Aréthuse.

1658. 1900, février 28. Henri Chantavoine : M. H. de Régnier : Les Médailles d'argile.

MERCURE DE FRANCE :

1659. 1892, juin. P. Quillard : H. de Régnier.

1660. 1895, mai. R. de Souza : Aréthuse.

1661. 1896, mars. Poizat : Conférence sur H. de Régnier.

1897, janvier. Cf. n° 113.

1662. 1902. mars. Marius-Ary Le Blond : H. de Régnier et la critique décorative.

1663. — juin. P. Quillard : H. de Régnier.

1664. 1904, mars. P. Leautaud : H. de Régnier.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

1665. N° 342. Paris, Vanier. Pierre et Paul : H. de Régnier.

Quinzaine (la) :

1666. 1896, février 15. A. Poizat : H. de Régnier.

Renaissance latine :

1667* 1904, juin 15. A. Sorel : Le Poète et le romancier chez H. de Régnier.

Revue blanche :

1668. 1891, t. I, p. 199. Maurice Beaubourg : Gentlemen de lettres.

1669. 1892, t. II, p. 57. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1670. 1894, t. VI, p. 183. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1671. 1895, t. VIII, p. 381. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1672. 1897, t. XII, p. 400. G. Kahn : Les Poèmes.

1673. — t. XIV, p. 294. Léon Blum : Les Livres.

1674. 1900, t. XXI, p. 392. André Gide : Le Roman.

1675. 1901, t. XXV, p. 396. Fernand Caussy : La Critique.

1676. — t. XXVI, p. 477. Michel Arnauld : Chronique de la littérature.

1677. 1902, t. XXVIII, p. 75. Michel Arnauld : Les Livres.

1678. — t. XXIX, p. 474. Lucie Delarue-Mardrus : Les Livres.

1679. 1903, t. XXX, p. 559. Alfred Jarry : Les Livres.

Revue bleue :

1680. 1895, juillet 27. H. de Régnier.

1681. 1901, t. XV, p. 641. F. Gregh : H. de Régnier critique.

Revue des Deux-Mondes :

1682. 1902, t. X, p. 446. R. Doumic : Poètes d'aujourd'hui.

Revue des revues :

1683* 1903, t. XLV, p. 222. G. Pellissier : H. de Régnier et son œuvre.

Revue encyclopédique :

1684. 1893, p. 2. H. de Régnier.
1685. 1897, août 7. Ch Maurras : Littérature.
1686. 1900, mars 17. Ch. Maurras : Revue littéraire.

Revue germanique :

1687* 1900, t. IV, p. 337. A. Beaunier : Le Poète H. de Régnier.

Revue latine :

1688. 1902, t. I, p. 221. E. Faguet : Le Bon plaisir.

Revue universitaire :

1689. 1891, t. I, p. 192. G. Lanson : Bibliographie.
1690. 1901, t. II, p. 477. G. Lanson : Bibliographie.
1691. 1906, t. II, p. 38. G. Lanson : Bibliographie.

Temps (le) :

1692* 1897, mars 14. G. Deschamps : Le Poète H. de Régnier.
1693. 1900, février 11. G. Deschamps : Le Culte d'André Chénier.

Vers et prose :

1694* 1905, juin-août. Tancrède de Visan : Sur l'œuvre d'H. de Régnier.

Vie parisienne (la) :

1695. 1900, février 27. H. de Régnier.

2° de l'étranger

Bookmann (the) :

1696. 1900, t. XI, p. 137. Jane Cook : H. de Régnier.

Gesellschaft (die) (Berlin) :

1697* 1898, n° 15. Fr. Von Oppeln-Bronikowski : Zur Dichtkunst Henri's de Régnier.

PAN (Berlin) :

1698. 1894, 1, 4. Cte Harry de Kessler : H. de Régnier.

WALLONIE (LA) (Liége) :

1699. 1887, t. II, p. 246e. A. Mockel : H. de Régnier.
1700. 1888, t. III, p. 227. H. de Régnier.
1701. 1890, t. V, p. 228. H. de Régnier.

RETTÉ (Adolphe)

(Paris, 1863)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1702. Adolphe Retté. — Cloches en la nuit. — Paris, Vanier, 1889, in-8° carré.
[Tiré à 170 exemplaires.]

1703. Adolphe Retté. — Thulé des Brumes. Portraits à l'eau-forte par E.-H. Meyer. — Paris, Bibliothèque artistique et litttéraire, 1891, in-18.

1704. Adolphe Retté. — Une Belle dame passa. — Paris, Vanier, 1893, in-18, [Vers].

1705. Adolphe Retté. — Paradoxe sur l'amour. Eau-forte d'Emile H. Meyer. — Paris, aux bureaux de la Plume, 1893, in-18.

1706. Adolphe Retté. — Réflexions sur l'anarchie. — Paris, initiative du groupe : « l'Idée nouvelle », 1894, in-16.

1707. Adolphe Retté. — Similitudes (mai 1895). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, in-16.

1708. Adolphe Retté. — Trois Dialogues nocturnes (février 1895). — Paris, Vanier, 1895, in-12.

1709. Adolphe Retté. — L'Archipel en fleurs. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1895, in-16.

[Portrait de l'auteur par Léon Gausson.]

1710. Adolphe Retté. — Promenades subversives (mai 1896). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, in-16.

1711. Adolphe Retté. — La Forêt bruissante (octobre 1895). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, in-8°.

1712. Adolphe Retté. — Aspects. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897, in-16.

1713. Adolphe Retté. — Campagne première (décembre 1896). — Paris, Bibliothèqne artistique et littéraire, 1897, in-16.

1714. Adolphe Retté. — XIII Idylles diaboliques. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, in-18.

[Couverture en couleurs par Léon Gausson.]

1715. Adolphe Retté. — Arabesques. Critique littéraire et sociale, 1899, in-12.

1716. Adolphe Retté. — La Seule nuit, roman. — Paris, Librairie de la Plume, 1899, in-12.

1717. Adolphe Retté. — Lumières tranquilles. — Paris, éditions de « la Plume », 1901, in-18.

1718. Adolphe Retté. — Fontainebleau. La Ville. Le Palais. La Forêt. — Paris, édition de « la Plume » 1902, in-16.

1719. Adolphe Retté. — Mémoires de Diogène. — Paris, Fasquelle, 1903, in-12.

1720. Adolphe Retté. — Dans la Forêt : Dans la Forêt. Le Chasseur noir. La Dryade. Les Enseignements

de la forêt, poèmes sylvestres. — Paris, A. Messein, 1903, in-16.

1721. Adolphe Retté. — Les Poètes à Fontainebleau. — Bruxelles, Weissenbruch, 1903, in-8°.
[Extrait de la Revue de Belgique.]

1722. Adolphe Retté. — Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs. — Paris, A. Messein, 1903, in-18.

1723. Adolphe Retté. — Contes de la forêt de Fontainebleau. Virgile puni par l'amour. — Paris, A. Messein, 1905, in-16.

1724. Du Diable à Dieu, Histoire d'une conversion, par Adolphe Retté. Préface de François Coppée. — Paris, Messein, 1907, in-18.

1725. Adolphe Retté. — Le Règne de la bête. — Paris, Messein, 1908, in-8°.

1726. Adolphe Retté. — Un Séjour à Lourdes. Journal d'un pèlerinage à pied. Impressions d'un brancardier. — Paris, Messein, 1909, in-18.

1726² Adolphe Retté. — Sous l'étoile du matin. — Paris, Messein, 1910, in-16.

II. — EN COLLABORATION

1727. Eudel (Paul), Gausseron (R.-H.), Retté (Adolphe). — Balades dans Paris. Au Moulin de la Galette. A l'hôtel Drouot. Sur les quais. Au Luxembourg, notes inédites par MM. E. R., Paul Eudel, R.-H. Gausseron et Adolphe Retté. — Paris, imprimé pour les « Bibliophiles contemporains », 1894, in-4°.

III. — PRÉFACES

1728. Henri Degron. Corbeille ancienne, poèmes. Racontars préalables par Adolphe Retté. — Paris, Vanier, 1895, in-12.

1729. Nouveau guide illustré de Fontainebleau, par Guy de Bonnefille. — Paris, Messein, 1905, pet. in-8°.

IV. — RÉIMPRESSIONS

1730. Œuvres complètes de Adolphe Retté... Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, in-16.

Poésies, I. Cloches dans la nuit. Une Belle dame passa, 1887-1892.

Proses, I. Rapports sexuels. Passantes. Paradoxe sur l'amour. Trois Dialogues nocturnes. Un Assassin.

1731. Adolphe Retté. — Poésies, 1897-1906. — Paris, Messein, 1907, in-18.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Marès (R. de). — A. Retté, notice dans n° 53.

Retté (A.). — Cf. .n° 1722.
Van Bever (Ad.). — Cf. n° 19.
Vigié-Lecocq (E.). Cf. n° 56.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

B. — PÉRIODIQUES

ÉCHO DE PARIS :

1732. 1907, mai 7. Édouard Lepage : Encore un converti : A. Retté.

EFFORT (L') :

1733. 1900, janvier 15. J. Gasquet : A. Retté.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1734. 1892, t. IV, p. 84. B. Lazare : Les Livres.

ERMITAGE :

1735. 1895, février. E. Pilon : A. Retté.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

1736. N° 417. Théodore de Bèze : A. Retté.

MERCURE DE FRANCE :

1737. 1901, septembre. P. Quillard : A. Retté.
1903. Cf. n° 203,

PLUME (LA) :

1738. 1891, octobre 1. Édouard Dubus : A. Retté.
1739. 1893, juillet 1. Jean Carrère : A. Retté.
1740. 1895, juillet 15. L. de Saint-Jacques : Psychologie passionnelle.
1741. 1897, sept. 1. L. de Saint-Jacques : A propos de Campagne première.

1742. 1898, février 15. L. de Saint-Jacques : Œuvres complètes d'A. Retté.

Revue blanche :

1743. 1892, t. II, p. 58. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

1744. 1902, t. XXIX, p. 158. Fagus : Les Livres.

Revue encyclopédique :

1745. 1897, août 14. Ch. Maurras : Littérature.

1746. 1898, janvier 22. Ch. Maurras : Revue littéraire.

Revue universitaire :

1747. 1901, t. II, p. 67. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

1748. 1904, t. I, p. 262. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

Temps (le) :

1749. 1887, mars 7. Gaston Deschamps : Intermèdes poétiques.

RIMBAUD (Arthur)

(Charleville, 1854. — Marseille, 1891.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1750. Arthur Rimbaud. — Une Saison en enfer. — Bruxelles, Alliance typographique, Poot et Cie, 1873, in-18.

[Cette édition fut détruite par l'auteur. Il en reste 3 exemplaires.]

1751. Arthur Rimbaud. — Les Illuminations. Notice par Paul Verlaine. — Paris, aux publications de la Vogue, 1886, in-8°.

[Tirées à 200 exemplaires et publiées par les soins de Paul Verlaine.]

1752. Arthur Rimbaud. — Reliquaires, poésies. Préface de Rodolphe Darzens. — Paris, Génonceaux, 1891, in-12.

[Ouvrage deux fois saisi sur la réclamation de M. Darzens.]

1753. Arthur Rimbaud. — Poésies complètes, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur. — Paris, Vanier, 1895, in-12.

1754. Lettres de Jean-Arthur Rimbaud. Égypte, Arabie, Éthiopie, avec une introduction et des notes par Paterne Berrichon. Fac-similé d'une lettre de Ménélick à Rimbaud. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, in-18.

II. — RÉIMPRESSIONS

Illuminations (les):

1755. Arthur Rimbaud. — Poèmes. Les Illuminations. Une Saison en enfer. Notice par Paul Verlaine. — Paris, Vanier, 1892, in-18.

Cf. n° 1756.

III. — ŒUVRES COMPLÈTES

1756. Œuvres de Jean-Arthur Rimbaud. (Poésies, 1869-1872. Les Illuminations et autres illuminations, 1872-1873. Une Saison en enfer, 1873.) Portrait de Rimbaud par Fantin-Latour. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-18.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

1757** Berrichon (Paterne). — La Vie de Jean-Arthur Rimbaud. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.

1758** Delahaye (Ernest). — Rimbaud. — Reims et Paris. Revue littéraire de Paris et de Champagne, 1906, in-18.

Gourmont (R. de). Cf. n° 40.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

Lepelletier (E.). — Cf. n° 2376.

Mallarmé (S.). — Cf. n° 1123.

Retté (A.). — Cf. n° 1712, 1722.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Verlaine (P.). — Cf. n° 2317.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

*Moore (G.). — Cf. n° 895.

Roberto (D. de). — Cf. n° 62.

Symons (A.). — Cf. nº 174.
Van Hamel (A.). — Cf. nº 896.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

DÉCADENT (LE) :

1888, octobre. Cf. nº 87.

ÉCHO DE PARIS :

1759. 1891, nov. 13. Un Livre contrefait.
1760. — nov. 17. E. Lepelletier : Chronique des livres.
1761. — déc. 26. G. I. : Un Poète maudit.
1762. 1897, sept. 1. A. Rimbaud.
1763. 1898, janvier 23. A. Rimbaud.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

1764. 1891, décembre. M. D. : Sur Rimbaud.
— Cf. nºs 549, 550.
1765. 1892, t. IV, p. 43. Notes et Notules.

ESSAIS DE JEUNES :

1766. 1895, août. M. Leblond : Arthur Rimbaud.

FIGARO :

1767. 1898, août 12. Georges Rodenbach : Un Précurseur français en Abyssinie.

GAZETTE DE FRANCE (LA) :

1768. 1888, décembre 20. Simon Boubée : Les Décadents.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

1769. Paris, Vanier, s.d. Paul Verlaine : Arthur Rimbaud.

LIBERTÉ (LA) :

1770. 1898, juillet 9. G. Izambard : A propos d'Arthur Rimbaud.

MERCURE DE FRANCE :

1771? 1895, sept., p. 376. P. Verlaine : Lettre sur Rimbaud.
1772. 1898, juin. Paterne Berrichon : Nouvelles notes sur Rimbaud.
1773. 1899, février. Paterne Berrichon : Arthur Rimbaud et le capitaine Marchand.
1774. 1904, novembre. Ernest Gaubert : Une Explication nouvelle du sonnet des voyelles d'Arthur Rimbaud.
1775. 1906, avril 15. Victor Ségalen : Les Hors la loi. Le Double Rimbaud.
1910, nov. 1. P. Berrichon : Rimbaud en 1870-1871.

REVUE BLANCHE :

1776. 1892, t. II, p. 56. L. Mulhfeld : Chronique de la littérature.
1777. 1896, t. XI, p. 165. Paterne Berrichon : Rimbaud.
1778. 1897, t. XII, p. 450. Paterne Berrichon : Rimbaud.
1779. — t. XIII, p. 375. Paterne Berrichon : Rimbaud.
1780. 1898, t. XVI, p. 592. Gustave Kahn : Arthur Rimbaud.

REVUE BLEUE :

1891. Cf. n° 224.

REVUE DE PARIS :

1781. 1900, t. V, p. 202. A. Beaunier : A. Rimbaud.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

1892, janvier 1. Ch. Maurras : Rimbaud.
1782. 1895, janvier 1. Ch. Maurras : Rimbaud.

REVUE INDÉPENDANTE :

1783. 1889, jan.-fév. R. Darzens : Enquêtes littéraires ; Arthur Rimbaud.

SAGITTAIRE (LE) :

1784. 1900, août. E. Delahaye : Étude sur Rimbaud.

Symboliste (le) :

1785. 1886, octobre 7. Félix Fenéon : Illuminations d'Arthur Rimbaud.

Temps (le) :

1786. 1898, mai 19. Arthur Rimbaud.

Univers illustré (l') :

1787. 1891, nov. 28. Anatole France : (Article sur Rimbaud).

2° de province

Arc-en-ciel (l') (Meaux) :

1788. 1900, juin-sept. E. Delahaye : Histoire d'un cerveau.

1789. 1901, janv.-fév. E. Delahaye : Histoire d'un cerveau.

Petit Ardennais (le) :

1790 ? 1891, déc. 19. Isabelle Rimbaud : La Vérité sur Arthur Rimbaud.

Revue d'Ardenne et d'Argonne :

1791. 1897, janv.-fév. Jean Bourguignon et Charles Houin : Arthur Rimbaud.

3° de l'étranger

Art moderne (Bruxelles).

1792. 1886, octobre 3-10. Pathologie littéraire.

Blackwood's Magazine :

1793. 1899, t. CLXV, p. 402. Whibley : A Vagabond poete : A. Rimbaud.

Contemporary Review (the) :

1794. 1902, t. LXXXI, p. 867. De Soissons : A. Rimbaud.

Monatschrift II (Berlin) :

1795. 1898, avril 7. A. Eloesser : Arthur Rimbaud.

RODENBACH (Georges)

(Tournai, 1855. — Paris, 1898.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1796. Le Foyer et les champs, poésies, par Georges Rodenbach. — Société générale de librairie catholique. — Paris, Victor Palmé, 1877, in-18.

1797. Georges Rodenbach. — Les Tristesses, poésies. — Paris, Lemerre, MDCCCLXXIX (1879), in-8°.

1798. Georges Rodenbach. — La Belgique (1830-1880). Poème historique. — Bruxelles, Office de publicité, 1880, in-8°.

[Rodenbach avait supprimé ce volume de la liste de ses ouvrages.]

1799. Georges Rodenbach. — La Mer élégante, poésies. — Paris, Lemerre, 1881, in-18.

1800. Georges Rodenbach. — L'Hiver mondain, poésies. — Bruxelles, Kistemaeckers, 1884, in-12.

[Illustr. de Van Beers.]

1801. Georges Rodenbach. — La Jeunesse blanche. Choses de l'enfance. Premier amour. Soirs de province. Les jours mauvais. Mélancolie de l'art. — Paris, Lemerre, MDCCCLXXXVI (1886), in-18.

1802. Georges Rodenbach. — Du Silence, poésies. — Paris, Lemerre, MDCCCLXXXVIII (1888), pet. in-12.

1803. Georges Rodenbach. — L'Art en exil. — Paris, Librairie moderne, 1899, in-18.

1804. Georges Rodenbach. — Le Règne du silence. Poème, — Paris, bibliothèque Charpentier, 1891, in-18.

[Du Silence se trouve réimprimé dans ce volume.]

1805. Georges Rodenbach. — Bruges-la-Morte, roman. — Paris, librairie Marpon et Flammarion, s. d., (1892), in-18, couv. illustr.

1806. Georges Rodenbach. — Le Voyage dans les yeux. — Paris, Ollendorff, 1893, in-16.

1807. Georges Rodenbach. — Musée de béguines. — Paris, Charpentier, 1894, in-12.

1808. Georges Rodenbach. — La Vocation. Illustrations de H. Cassiers. — Paris, Ollendorff, 1895, in-16.

1809. Georges Rodenbach. — Les Vierges. Illustrations en couleurs par Joseph Rippl-Ronai. — Paris, Bing, 1896, in-8°.

1810. Georges Rodenbach. — Les Tombeaux. — Paris, imp. de Chamerot et Renouard, (1896), gr. in-8°.

[Ill. de J. Pitcarn Knowles.]

1811. Georges Rodenbach. — Les Vies encloses (poème). — Paris, Charpentier, 1896, in-18.

[Le Voyage dans les yeux se trouve réimprimé dans ce volume.]

1812. Georges Rodenbach. — Le Carillonneur. — Paris, Charpentier, 1897, in-12.

1813. Georges Rodenbach. — Le Voile, pièce en vers, jouée à la Comédie-Française, le 21 mai 1894. — Paris, Ollendorff, 1897, in-16.

1814. Georges Rodenbach. — Villes mortes, quatre petits poèmes. — S. l. n. d., pet. in-4°.

[3 fol. non paginés. Exemp. d'épreuve imprimé à Anvers à 50 exempl. pour le Spectateur catholique, par J.-E. Buchmann, en 1898.]

1815. Georges Rodenbach. — L'Arbre. Illustrations de Pinchon. — Paris, Ollendorff, 1899, in-16.

[La couverture imprimée porte en plus : N° 16 de la coll. Ollendorff illustrée.]

1816. Georges Rodenbach. — Le Miroir du ciel natal. Poème. Paris, Fasquelle, 1898, in-18.

1817. Georges Rodenbach. — L'Élite (Écrivains. Orateurs sacrés. Peintres. Sculpteurs). — Paris, Fasquelle, 1899, in-12.

1818. Georges Rodenbach. — Le Rouet des brumes, contes posthumes. — Paris, Ollendorff, 1901, in-18.

1819. Georges Rodenbach. — Le Mirage, drame en quatre actes. — Paris, Ollendorff, 1901, in-16.
[Extrait par Rodenbach de son roman Bruges-la-Morte.]

II. — PRÉFACE

1820. Saisset (Frédéric). — Frédéric Saisset. Au fil du rêve, poésies. Préface de Georges Rodenbach. — Paris, Ollendorff, 1897, in-16.

III. — RÉIMPRESSIONS

Bruges-la-Morte :

1821. Georges Rodenbach. — Bruges-la-Morte. Nouvelle édition. — Paris, Flammarion, 1904, in-18.
[Avec portrait sur la couverture.]

1822. Georges Rodenbach. — Bruges-la-Morte. Quarante-trois compositions originales d'après nature, dessinées et gravées sur bois par Henri Paillard. — Paris, Carteret, 1900, in-8°.

Silence (du) :

Cf. n° 1804.

Voyage dans les yeux (le) :

Cf. n° 1811.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1823. Almanach des poètes, 1898. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-8°.

1824. Anonyme. — Le Parnasse de la jeune Belgique. — Paris, Vanier-Lacomblez, 1887, in-8°.

1825. Anthologie des prosateurs belges, publiée avec l'appui du gouvernement... — Bruxelles, Vve Monnom, 1888, gr. in-8°.

Anthologie. — Cf. n° 15.

Brisson (A.). — Cf. n° 997.

1826* Casier (J.). — L'Œuvre poétique de Georges Rodenbach. — Gand, Lehart et Siffer, 1888, in-8°.

1827. Daxhelet (A.). — Georges Rodenbach. — Bruxelles, Scheffens, 1899, in-8°.

* Deschamps (G.).— Cf. n° 71, t. II.

Doumic (R.). — Cf. n° 999.

Frédéric (G.). — Cf. n° 1001, t. I.

Gregh (F.). — Cf. n° 1648.

1828. Grignard (J.). — Nos Gloires littéraires. — Bruxelles, 1889, in-8°.

1829. Guérin (Ch.). — Georges Rodenbach. [Nancy, Crépin-Leblond, 1894, gr. in-8°.]

Horrent (D.). — Cf. n° 1006.
Jourdain (F.). — Cf. n° 1151.
Kahn (G.). — Cf. n° 842.
Lazare (B.). — Cf. n° 932.
Lencou (H.). — Cf. n° 1010.
Mallarmé (S.). — Cf. n° 1123.
Marsac (H.). — Cf. n° 47.

1830. Mont (Pol de). — Poètes belges d'expression française. — Almelo, Hilarius, 1899, in-18.

1831. Muiche (P.). — Georges Rodenbach. — Bruxelles, Scheffens, 1899, in-18.

1832. Mulder (L. de). — Causeries littéraires. Esquisses, critiques, portraits par L. de Mulder, avec lettre-préface d'Antoine Clesse. — Frameries, Dufranc, 1887, in-8°.

1833. Segard (A.). — Georges Rodenbach. — Lille, Ducoulombier, 1893, in-18.

1834. Segard (A.). — Itinéraire fantaisiste. — Paris, Ollendorff, 1897, in-18.

1835. Strohl (R.). — Dix Poésies de Georges Rodenbach mises en musique par R. Strohl. — Paris, Toledo, 1901, in-fol.

Tellier (J.). — Cf. n° 55.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

1836. Van den Bosch (Firm.). — Impressions de littérature contemporaine. — Bruxelles, Vromant, 1905, in-18.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Courtney (W.). — Cf. n° 1019.
Grawford (V). — Cf. n° 58.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.

1837* Van Hamel (A.). — Georges Rodenbach. — La Haye, 1899, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

I° DE PARIS

Art (l') et la vie :

1838. 1894, décembre 1. F. Weyl : Georges Rodenbach.

Écho de Paris :

1839. 1891, mai 26. E. Lepelletier : Chronique des livres.
1840. 1898, décemb. 29. Chronique des livres.
1841. 1899, février 1. J. K. Huysmans : Bruges.

Éclair :

1842. 1894, mai 21. G. Montorgueil : Chez Molière.
1843. 1895, juin 24. G. Montorgueil : Rodenbach contre Murger.
1844. 1898, décemb. 28. G. Montorgueil : Le Poète des vies encloses.

Entretiens politiques et littéraires :

1845. 1892, t. IV, p. 268. Bernard Lazare : Les Livres.

Figaro (le) :

1846. 1894, mai 26. J. Huret : Autour du voile.
1847. 1898, décemb. 27. G. Rodenbach.
1848. 1899, juin 9. G. Rodenbach.

Gaulois (le) :

1849* 1896, avril 23. Ed. Rod : L'Art de Georges Rodenbach.
1850 1897, avril 8. Ed. Rod : La Race et la Tradition.

Journal (le) :

1851. 1893, octobre 3. G. Rodenbach.
1852. 1894, mai 5. L. Descaves : Musée de Béguines.
1853. 1894, mai 21. G. Rodenbach.

1854. 1898, décemb. 26. C. Mendès : Georges Rodenbach.
1855. 1899, janvier 1. O. Mirbeau : Notes sur Georges Rodenbach.

Journal des débats :

1856. 1891, juillet 2. H. Chantavoine : Revue littéraire.
1857. 1893, sept. 18. H. Chantavoine : Revue littéraire.
1858. 1894, mai 8. H. Chantavoine : Revue littéraire.
1859. — janvier 16. H. Chantavoine : Revue littéraire.

Justice (la) :

1860. 1891, juillet 2. G. Geffroy : Georges Rodenbach.

Mercure de France :

1861. 1891, t. II, p. 342. Ch. Merki : Georges Rodenbach.
1862. 1894, août. Ch. Merki : Georges Rodenbach.
1863* 1899, février. Ch. Merki : Georges Rodenbach.

Nouvelle revue :

1864* 1895, avril 15. J.-H. Rosny : Georges Rodenbach.

Paris :

1865. 1894, mai 23. J. Jullien : Premières représentations.

Revue de France :

1866. 1898, mars. G. Bourgeon : G. Rodenbach.

Revue des deux-mondes :

1867. 1894, juin 1. [Le Voile.]

Revue de Paris :

1868. 1899, t. VI, p. 204. F. Gregh : G. Rodenbach.

Revue encyclopédique :

* Cf. n° 869.

1869. 1899, janvier 28. E. Verhaeren : Georges Rodenbach.

Revue blanche :

1870. 1896, t. X, p. 422. G. Kahn : La Vie mentale.

1871. 1897, t. XII, p. 208. G. Kahn : Georges Rodenbach.
1872. 1899, t. XVIII, p. 77. G. Kahn : Georges Rodenbach.
1873. 1901, t. XXIV, p. 555. Henri Ghéon : Georges Rodenbach.

Revue illustrée :

1874. 1895, octobre. M. Guillemot : Georges Rodenbach.

Revue des revues :

1875. 1899, t. XXVIII, p. 384. C. Mauclair : G. Rodenbach.

Revue d'art dramatique :

1876. 1899, t. VI, p. 198. G. Soulier : G: Rodenbach.

Temps (le) :

1877. 1891, mai 31. A. France : La Vie littéraire : Georges Rodenbach.
1878. 1892, mai 26. A. France : La Vie littéraire : Le Règne du silence.
1879* 1898, décemb. 27. G. Deschamps : Georges Rodenbach.

Vogue (la) :

1880. 1899, janvier. Ed. Pilon : Georges Rodenbach.

2° de l'étranger

Durandal (Bruxelles) :

1881. 1899, janvier. Van den Bosch : G. Rodenbach.

Gids :

1882. 1899, t. III. A. Van Hamel : Dichter Silhouetten : Rodenbach.

Indépendance belge :

1883. 1894, mai 21. Interview de E. de Goncourt et Mallarmé sur Rodenbach.

Journal de Bruges :

1884. 1898, décemb. 30. Particularités biographiques sur G. Rodenbach.

Journal de Genève :

1885. 1899, janvier 16. P. Seippel : Georges Rodenbach.

Libre critique (la) (Bruxelles) :

1886. 1895, avril. A. Rémont : Georges Rodenbach.

Lutte (la) (Bruxelles) :

1887* 1899, janvier. Numéro spécial sur Rodenbach.

Nuova Antologia (Rome) :

1888. 1901, t. XCIV, p. 630. Maurizio Rava : G. Rodenbach.

Semaine littéraire de Bruges :

1889. 1899, février 21. Ch. Govaërt : Georges Rodenbach.

SAINT-POL-ROUX

(Saint-Henri, 1861.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1890. Saint-Pol-Roux. — Lazare, poème. — Paris, 1886, in-12.

1891. Saint-Pol-Roux. — Le Bouc émissaire, poème. — Paris, 1886, in-12.

1892. Saint-Pol-Roux. — L'Ame noire du prieur blanc, naïve légende. — Paris, édition du Mercure de France, 1893, in-8°.

1893. Saint-Pol-Roux. — Épilogues des saisons humaines, drame en trois parties, précédé d'un prologue et suivi d'un épilogue. — Paris, édition du Mercure de France, 1893, in-8°.

1894. Saint-Pol-Roux. — Les Reposoirs de la procession.

Avec portrait de l'auteur. — Paris, édition du Mercure de France, 1893, in-8°.

[De cet ouvrage remanié et considérablement augmenté sont sortis les nos 1896, 1898, 1899.]

1895. Saint-Pol-Roux. — La Dame à la faulx, tragédie en cinq actes et dix tableaux (novembre 1896). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1899, in-18.

1896. Saint-Pol-Roux. — Les Reposoirs de la procession : I. La Rose et les épines du chemin, 1885-1900. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.

1897. Saint-Pol-Roux. — Ancienneté, poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1903, in-16.

1898. Saint-Pol-Roux. — Les Reposoirs de la procession : II. De la Colombe au corbeau par le paon, 1885-1904. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

1899. Saint-Pol-Roux. — Les Reposoirs de la procession : III. Les Féeries intérieures, 1885-1906. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1907, in-18.

II. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

*Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.
Huret (J.). — Cf. n° 155.
Le Cardonnel. — Cf. n° 45.
*Mauclair (C.). — Saint-Pol-Roux, notice dans n° 53.
Mendès (C.). — Cf. n° 48.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

MERCURE DE FRANCE :

1900. 1894, avril. Charles-Henry Hirsch : Saint-Pol-Roux.

1901. 1902, janvier. André Fontainas : Saint-Pol-Roux.

REVUE (LA) :

1902. 1901, sept. 15 et oct. 1. Camille Mauclair : Quelques beaux poètes français mal connus.

VOGUE (LA) :

1903. 1899. Edmond Pilon : [Saint-Pol-Roux.]

2° DE L'ÉTRANGER

ART MODERNE (L') (Bruxelles) :

1904. 1907, septembre 8. Francis de Miomandre : Saint-Pol-Roux.

SAMAIN (Albert)

[Lille, 1858. — Magny-les-Hameaux, 1900.]

I. — ŒUVRES ORIGINALES

1905. Albert Samain. — Au Jardin de l'infante. — Paris, aux bureaux du Mercure de France, 1893, in-16 soleil.

[Tiré à 355 exemplaires numérotés.]

1906. Albert Samain. — Aux Flancs du vase. — Paris, édition du Mercure de France, 1898, petit in-8°.

[Tiré à 589 exemplaires numérotés.]

1907. Albert Samain. — Le Chariot d'or. Symphonie héroïque. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.

[20 exempl. de format in-8° ont été tirés pour la Société des XX.]

1908. Albert Samain — Contes : Xanthis, Divine Bontemps, Hyalis, Rovère et Angisèle. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902, in-16.

1909. Albert Samain. — Polyphème, deux actes en vers. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

[Représenté pour la première fois avec la musique de scène de Raymond Bonheur, au théâtre de l'Œuvre (Nouveau Théâtre), les 9 et 10 mai 1904 et sur la scène de la Comédie-Française, le 19 mai 1908.]

II. — PRÉFACE

1910. Georges Thouret. — Mon Ame, poèmes précédés d'une correspondance littéraire émanant de Léon Dierx, Auguste Dorchain, Jean Rameau, Albert Samain. — Le Havre, imp. de G.-D. Quoist, 1903, in-16.

III. — RÉIMPRESSIONS

Chariot d'or (le)

1911. Albert Samain. — Le Chariot d'or. Vingt-sept compositions et gravures par Charles Chessa. — Paris, Librairie des Amateurs, 1907, in-8°.
[Tiré à 250 exemplaires.]

Contes :

1912. Albert Samain. — Contes : Xanthis, Divine Bontemps, Hyalis, Rovère et Angisèle. Illustrations de L.-Ed. Fournier, gravées par Jamas, Xavier le Sueur, Ch. Chessa. Avec un portrait de Samain. — Paris, « Imprimé aux frais du Dr Émile Goubert », 1908, gr. in-8°.
[Tiré à 150 exemplaires, hors commerce.]

Aux Flancs du vase :

1913. Albert Samain. — Aux Flancs du vase, suivi de Polyphème et des Poèmes inachevés. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-18.
[20 exempl. de format in-8° ont été tirés de cette édition pour la société des XX.]

1914. Albert Samain. — Aux Flancs du vase. Édition de luxe, illust. par Gaston Latouche. — Paris, pour la Société du livre d'Art, 1901, in-8°.

Jardin de l'infante (au) :

1915. Albert Samain. — Au Jardin de l'infante. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1894, in-18 jésus.

1916. Albert Samain. — Au Jardin de l'infante, augmenté de plusieurs poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-18.

[Couronné par l'Académie française (Prix Archon-Despérouses, 1898).]

1917. Albert Samain. — Au Jardin de l'infante. Nouvelle édition [augmentée d'une partie inédite : « l'Urne Penchée »].— Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-18.

1918. Albert Samain. — Au Jardin de l'infante. — Paris, Société du livre contemporain, 1908, in-8°.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

1919. Béranger (Henry). — La France intellectuelle. — Paris, Colin, 1899, in-8°.

1920. Bersaucourt (Albert de). — Conférence sur A. Samain; prononcée le 4 décembre 1907 au cercle des étudiants catholiques du Luxembourg. — Paris, Bonvalot-Jouve, s. d., in-12.

** Bocquet (L.). — Cf. n° 794.

Bordeaux (H.). — Cf. n° 796.

Brémont (L.). — Cf. n° 272.

1921. Coppée (François). — Mon Franc-parler (2e série). — Paris, Lemerre, 1894, in-18.

Doumic (R.). — Cf. n° 999.

1922. Fonsny (J.) et Van Dooren (J.). — Anthologie des poètes lyriques français, 2e édition. — Verviers, Hermann, 1904, in-8°.

Gilbert (E.). — Cf. n° 1003.

Gossez (A.). — Cf. n° 17.

* Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Jammes (F.). — Cf. n° 784

1923. Jarry (Alfred). — Souvenirs. — Paris, Lemasle, 1907, in-18.

Julleville (P. de). — Cf. n° 52, t. VIII.
Kahn (G.). — Cf. n° 842.
Marsac (H.). — Cf. n° 47.
1924. Menasci (Guido). — De Ronsard à Rostand. — Florence, Lemonnier, 1904, in-8°.
Mendès (C.). — Cf. n° 48.
1925. Mithouard (Adrien). — Le Tourment de l'unité. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-8°.
Pellissier (G.). — Cf. n° 51.
1926. Riotor (Léon). — Les Arts et les lettres (1re série). — Paris, Lemerre, 1901, in-18.
1927. Trolliet (Émile). — Médaillons de poète. — Paris, Lemerre, 1900, in-18.
Vallette (A.). — Albert Samain, notice dans n° 53.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

1928. Gosse (Edmund). — French Profiles. — London, Heinemann, 1905, in-8°.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.
Zilliacus (E.). — Cf. n° 334.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ACTION (L') :

1929. 1904, mai 12. Jane Misme : Le Théâtre et la vie.

ANNALES DE L'ÉCOLE LAÏQUE :

1930. 1904, juillet E. Heymann : Deux Soirées à l'Œuvre.

ART (L') ET LA VIE :

1931. 1893, novembre 1. M. Pujo : Littérature et poésie.

AURORE (L') :

1932. 1904, mai 10. Charles Martel : Les Théâtres.

Autorité (l') :

1933. 1901, octobre 19. Édouard Pesch : La Revue des livres.

Carnet (le) :

1934. 1905, février 1. Jean de Foville : Albert Samain.

Carnet historique et littéraire :

1935. 1902, mai. Paul Barret : Aux Flancs du vase.

Chronique des livres :

1936. 1900, sept. 10. Henri Delormel : Un Poète des songes.

Correspondant (le) :

1937. 1902, mars 25. Henri Bordeaux : La Poésie nouvelle.

Cri de Paris :

1938. 1902, juin 8. Anonyme : Aux Flancs du vase.

Critique indépendante :

1939. 1902, février. Eugène Roussel : Le Mois littéraire.
1940. — août. René Faralicq : Les Contes.

Écho de la semaine :

1941. 1900, sept. 2. Maurice Kahn : Médaillon de poètes : Albert Samain.

Écho de Paris :

1942. 1904, mai 10. François de Nion : Les Premières.

Éclair (l') :

1943. 1904, mai 6. Anonyme : Une Manifestation en l'honneur d'Albert Samain.

Ermitage (l') :

1944. 1893, décembre. Stuart Merrill : Chronique.
1945. 1897, septembre. Charles Guérin : Chronique des livres de poésie.

1946. 1901, septembre. Henri Ghéon : Les Poètes.
1947. 1902, — Henri Ghéon : Les Lectures.

Essais d'art libre :

1948. 1893, août à oct. Anonyme : Au Jardin de l'infante.

Essai littéraire :

1949. 1900, octobre. Fernand Rivet : Un Mort.

Études religieuses :

1950. 1901, janvier 5. Henri Brémond : Revue littéraire.
1951. 1902, — 5. Henri Brémond : Poètes d'hier et d'aujourd'hui.
1952. — mai 20. Henri Brémond : Critiques et Poètes.

Événement (l') :

1953. 1904, mai 6. Hector Fleischmann : Polyphème.

Figaro (le) :

1954. 1902, avril 18. Marcel Ballot : Les Livres.
1955. — nov. 20. Catulle Mendès : Belles-lettres et environs.
1956. 1904, mai 12. Em. Arène : Les Théâtres.

Foi et Vie :

1957. 1902, janvier 16. André Dumas : Albert Samain.

Gaulois (le) :

1958. 1900, août 26. Gaston Jollivet : Le Jeune Parnasse.
1959. 1901, juillet 23. Jean Lorrain : Un Artiste français.
1960. 1904, mai 10, Anonyme : Les Théâtres.

Gil Blas :

1961. 1904, mai 9. Jean Melia : Le Rond-de-cuir poète.
1962. 1904, mai 12. Nozière : Le Théâtre.

Grande France (la) :

1963. 1902, avril. Auguste Brunet : Poèmes inachevés.
1964. 1902, juillet. Marius-Ary Leblond : Samain le nostalgique.

GRANDE REVUE (LA) :

1965. 1903, août 1. Édouard de Morsier : Quelques poètes contemporains.

ILLUSTRATION :

1966. 1901, août 6. Anonyme : Le Chariot d'or.

JOURNAL :

1967. 1894, mars 15. F. Coppée : Au Jardin de l'infante.
1897, octobre. F. Coppée : Cf. n° 659.
1968. 1898, janvier 1. Jean Lorrain : L'Allée solitaire.
1901, août. Cf. n° 801.
1969. 1904, mai 12. Catulle Mendès : Premières représentations.

JOURNAL DES AUTEURS :

1970. 1900, sept. 25. Félicien Fagus : Albert Samain.
1971. 1900, octobre 10. Félicien Fagus : Albert Samain.

JOURNAL DES DÉBATS :

1972. 1894, mai 2. S. (Chantavoine) : Au Jour le jour.
1973. 1900, août 27. S. (Chantavoine) : Au Jour le jour.
1974. 1902, février 10 S. (Chantavoine) : Au Jour le jour.
1975. 1904, mai 16. Émile Faguet : La Semaine dramatique.

LIBERTÉ :

1976. 1904, mai 10. C.-L. de Moncade : Une Répétition à l'Œuvre.
1977. 1904, mai 12. Robert de Flers : Théâtre.

MEMORIAL DIPLOMATIQUE :

1978. 1893, sept. 9. Ed. Fazy : A propos du Jardin de l'infante.

MERCURE DE FRANCE :

1979* 1893, octobre. Pierre Quillard : Albert Samain.

1980. 1897, janvier. Henri de Régnier : Les Poèmes.
1897, janvier. E. Vigié-Lecocq : Cf. nº 113.
1981. 1898, décembre. Pierre Quillard : Les Poèmes. Aux Flancs du vase.
1982. 1900, septembre. A. Vallette : Albert Samain.
1983* 1900, octobre. Louis Denise : Albert Samain.
1984 1901, août. Pierre Quillard : Les Poèmes.
1985. 1901, septembre. Ch.-H. Hirsch : Les Revues.
1986. 1902, août. Rachilde : Les Romans.
1987. 1908, octobre. Louis Denise : Albert Samain.

Monde moderne (le) :

1988. 1904, juillet 1. Frédéric Lolliée : Chronique théâtrale.

Nouvelle Revue :

1989. 1897, octobre 1. Eugène Ledrain : Chronique.

Œuvre d'art international (l') :

1990. 1902, juillet-août. Léon Bocquet : La Vie poétique à Lille.

Petite République (la) :

1991. 1904, mai 12. C. de Saint-Croix : Le Théâtre.

Petite Revue internationale :

1992. 1900, août 1. Fernand Richard : Les Poètes de l'amour.

Penseur (le) :

1993. 1901, juillet 10. Léon Bocquet : Notes sur Albert Samain.

Plume (la) :

1994. 1900, sept. 1. Gustave Kahn : Albert Samain.
1995. 1900, sept. 1. Edmond Pilon : Carnet des hommes et des œuvres : Albert Samain.
1996. 1901, sept. 15. Stuart Merrill : Critique des Poèmes.

Presse (la) :

1997. 1902, avril 8. Martin Gale : Carnet des heures.

1998. 1904, mai 10. Georges Casella : Polyphème et Philippe II.

Quinzaine (la) :

1999. 1900, octobre 16. Jean Lionnet : Poésie moderne.

Radical (le) :

2000. 1904, mai 10. A. Biguet : Les Théâtres.

Réforme (la) :

2001. 1900, sept. 9. Albert Mockel : Un Mort d'hier.

République française (la) :

2002. 1904, mai 10. Intérim : A l'œuvre.

Revue (la) :

2003. 1902, mars 1. Adolphe Retté : La Poésie en 1901.

2004. 1904, juin 15. Ernest Gaubert : Les Récents poètes de la jeune fille.

Revue blanche :

2005. 1901, t. XXV, p. 634. Gustave Kahn : Les Poèmes : le Chariot d'or.

2006. 1904, t. XXX, p. 76. Michel Arnauld : Les Livres.

Revue bleue :

2007. 1900, sept. 22. Georges Grappe : Portraits contemporains.

2008. 1901, août 24. André Beaunier : Le Chariot d'or.

2008[2] 1905, t. III, p. 725-728. Ernest-Charles : A. Samain.

Revue de la Jeunesse catholique :

2009. 1900, avril. J. d'Écrainville : Albert Samain.

Revue de Paris :

2010. 1901, août 1. André Rivoire : Albert Samain, étude précédant la publication de Polyphème.

Revue des Deux-Mondes :

2011. 1900, oct. 15. René Doumic : Trois poètes : Manuel, Vicaire, Samain.

Revue des Poètes :

2012. 1900, déc. 15. Léon Bocquet : Albert Samain.

Revue des Revues :

2013. 1896, mars 1. Rémy de Gourmont : Les Nouveaux venus.

2014. 1898, octobre 15. Henry Bérenger : La Jeune poésie française en 1898.

2015. 1900, sept. 15. André Beaunier : Albert Samain.

1901, janvier. Adolphe Retté : Cf. n° 235.

2016. 1901, avril 1. Gustave Kahn : La Littérature des jeunes gens et son orientation actuelle.

2017. 1901, avril 15. Georges Pellissier : L'Évolution de la poésie dans ce dernier quart de siècle.

1901, sept. 15. Camille Mauclair : Cf. n° 1902.

Revue du nouveau siècle :

2018. 1902, février. J. B. : Polyphème.

Revue encyclopédique :

2019. 1898, janvier 23. Charles Maurras : Revue littéraire.

2020. 1900, octobre 13. Léon Bocquet : Albert Samain.

Revue hebdomadaire :

1899, sept. 2. Henry Bordeaux : Cf. n° 1937.

2021. 1900, sept. 29. Henry Bordeaux : Poètes d'aujourd'hui.

Revue mauve :

2022. 1902, octobre. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

2023. 1902 novembre. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

2024. — décembre. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

2025. 1903, février. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

2026. — mars. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

2027. — avril. Paul Brunette : Notes sur Albert Samain.

Revue pédagogique :

2028. 1902, janvier 15. Georges Pellissier : Causerie littéraire.

Revue universitaire :

2029. 1901, t. II, p. 477. Gustave Lanson : Bibliographie : Littérature française.

2030. 1902, t. II, p. 88. Gustave Lanson : Bibliographie : Littérature française.

2031. — t. II, p. 383. Gustave Lanson : Bibliographie : Littérature française.

2032. 1905, t. II, p. 418. Gustave Lanson : Bibliographie : Littérature française.

Ruy Blas :

1904, mai 7. Hector Fleischmann : Cf. n° 1953.

Semaine politique et littéraire :

2033. 1902, mars 1. Henri Bidou : Aux Flancs du vase.

Siècle (le) :

2034. 1904, mai 16. Camille Le Senne : Revue théâtrale.

Soir (le) :

2035. 1900, sept. 3. Anonyme : Le Mois des poètes.

TEMPS (LE):

2036* 1897, octobre 22. Gaston Deschamps : Le Coin des Poètes.
2037. 1900, sept. 29. Claretie (Jules): La Vie à Paris.
2038. 1904. mai 11. Nozière: Un Fonctionnaire.
2039. 1904, mai 16. Chronique théâtrale.

VERS ET PROSE :

2040. 1907, septembre. Lettres inédites d'Albert Samain.

VIE CATHOLIQUE (LA) :

2041. 1900, août 31. Georges Grappe : Les Morts.

VOGUE (LA):

2042. 1900, sept. 15. E. Sansot-Orland : Albert Samain.

VOLTAIRE (LE):

1904, mai 9. Hector Fleischmann : Polyphème. Cf. n° 1953.

2° DE PROVINCE

ART MÉRIDIONAL (L') (Toulouse) :

2043. 1900, sept. 15. Guy de Montgaillard : Albert Samain.

BEFFROI (LE) (Lille).

2044. 1900, juillet-août. Numéro spécial illustré consacré à Samain.
2045. 1900 septembre. La Rédaction : La Mort d'Albert Samain.
2046. 1901, septembre. Léon Bocquet : Le Chariot d'or.
2047. 1904, juin. Jules Mouquet : Le Polyphène d'Albert Samain.

BRISE (LA) (Brive) :

2048. 1901, juillet. J.-F. Louis Merlet : Albert Samain.

Chatillonnais (le) et Auxois (l') :

2049. 1901, oct. 10. André Mary : Le Poète Albert Samain.

Chronique mondaine (la) :

2050. 1901, août 17. Fernand Rivet : La Jeunesse littéraire.

2051. — sept. 1. Le Chariot d'or.

2052. — sept. 28. Réformes prosodiques.

Clairon des Alpes :

2053. 1900, août 30. C. M. : Les Morts récents.

Défense (la) (Cahors) :

2054. 1902, janv. 23. J. C. R. : Chronique littéraire.

Dépêche (la) (Toulouse) :

2055. 1900, août 28. Gustave Geffroy : Notre Temps, rôle des poètes.

Écho du Nord (l') :

2056. 1894, mars 23. Émile Ferré : Albert Samain.

2057. 1901, juillet 14. Léon Bocquet : Un Livre posthume d'Albert Samain : le Chariot d'or.

2058. 1902, février 11. Léon Bocquet : Un poète.

2059. — sept. 21. Léon Bocquet : Prose de poète.

Enfants du Nord (les) :

2060. 1894, mars 1. Henry Carnoy : Albert Samain.

2061. 1895, mai 1. Eugène Plouchart : Au Jardin de l'infante.

Gallia (Gaillac) :

2062. 1900, novembre. Hector Fleischmann : Profils et silhouettes : Albert Samain.

Gironde (la) (Bordeaux) :

2063. 1900, août 24. Anonyme : Albert Samain.

JOURNAL DU CENTRE (LE) :

2064. 1901, février 16. Eugène Bourgain : L'Œuvre poétique d'Albert Samain.

JOURNAL DU DÉPARTEMENT DE L'INDRE :

1901, fév. 16-24. Cf. n° 2064.

NOUVELLISTE DU MANS (LE) :

2065. 1900, août 24. Robert Havard : Un Poète.

PHARE DU LITTORAL (LE) :

2066. 1902, nov, 30. J.-F.-Louis Merlet : Visages et textes : Albert Samain.

PROGRÈS DU NORD (LE) :

2067. 1901, août 18. Th.-C. Causs : Albert Samain, anniversaire.

2068. 1904, nov. 26. Médéric Dufour : Albert Samain.

PROVINCE (LA) (Le Havre) :

2069. 1900, octobre 25. Jean Aubry : Albert Samain.

RALLIEMENT (LE) (Montauban) :

2070. 1900, sept. 6. Armand Praviel : La Mort d'un poète.

REVUE DU NIVERNAIS :

1902, mars. Fernand Richard : Cf. n° 1992.

REVUE PROVINCIALE (Toulouse) :

2071. 1901, nov. 1. Marc Lafargue : Essais sur de récents poètes.

2072. 1903, avril 15. Roger Frène : Poètes du Nord.

REVUE SEPTENTRIONALE :

2073. 1897, décembre. Adolphe Lacuzon : La Poésie et les poètes.

2074. 1900, novembre 5. Henri Potez : Albert Samain.

TERRE NOUVELLE DE LYON (LA) :

2075. 1900, octobre. Edmond Rocher : Albert Samain.

VERSAILLES ILLUSTRÉ :

2076. 1903, mars. Anonyme : Les Poètes de Versailles.

VIE MARSEILLAISE (LA) :

2077. 1900, sept. 15. Alfred Meynard : Un Poète.

3° DE L'ÉTRANGER

ALGEMEN HANDELBLAD (Amsterdam) :

2078. 1900, octobre 11. Anonyme : Albert Samain.

ART MODERNE (L') (Bruxelles) :

2079. 1904, juin 12, 15, 19. Méderic Dufour : Albert Samain.

AUSFREMDEN ZUNGE :

2080. 1902, juillet. Otto Hauser : Albert Samain (Esquisse biographique).

CORREO DE PARIS (Madrid) :

2081. 1902, février 21. A. M. Gossez : Le Mouvement littéraire dans la France septentrionale.

DAS LITTERARISCHE ECHO :

2082. 1902, février 15. Otto Hauser : Étude sur le sonnet.
2083. — mars 1. Otto Hauser : Étude sur le sonnet.

DURANDAL (Bruxelles) :

2084. 1901, août. Franz Ansel : Le Chariot d'or.

EMPORIUM (Bergame) :

2085. 1906, mai. Jean de Gourmont : Albert Samain.

FLEGREA :

2086. 1900, octobre 5. Giuseppe Vorlumi : Albert Samain.

Gazette de Liége (la) :

2087. 1900, octobre 25. J. Delvallée : Albert Samain.

Indépendance belge (l') :

2088. 1904, mai 13. Henri de Weindel : Les Théâtres de Paris.

Insel (die) (Leipzig) :

2089. 1902, avril-mai. Franz Blei : Albert Samain.

Jeune Belgique (la) :

2090. 1893, octobre. Albert Giraud : Chronique littéraire.

Journal de Genève :

2091. 1900, août 30. Anonyme (Scarpattet) : Chronique parisienne.

2092. 1901, août 6. Anonyme (Scarpattet) : Albert Samain.

2093. — décembre 28. M. S. : Chronique parisienne.

Lecture (la) (Genève) :

2094. 1900, octobre 15. R. Glena : Varia : Albert Samain.

2095. 1901, * — E. Josès : Le Chariot d'or.

Liberal (el) (Madrid) :

2096. 1900, sept. 9. E. Gomez-Carillo : Albert Samain.

Marzoccio (Florence) :

2097. 1900, sept. 23. Anonyme : Albert Samain.

Mercurio de America (el) (Buenos-Ayres) :

2098. 1900, octobre. E. Diaz Romero : Albert Samain.

Meuse (la) (Liége) :

2099. 1900, sept. 4. Olympe Gilbart : Nos Mardis littéraires.

2100. 1901, juillet 2. Olympe Gilbart : Nos Mardis littéraires.

Pall Mall Gazette :

2101. 1900, août 23. Anonyme : A Loss to French Litterature.

Petit bleu (le) (Bruxelles) :

2102. 1902, février 15. Anonyme : Aux Flancs du vase.

Rassegna internazionale (Florence) :

2103. 1900, octobre 15. Giuseppe Liparini : Albert Samain.
2104. 1901, août 1er. Anonyme : Le Chariot d'or.

Rivista contemporanea (Rio de Janeiro).

2105. 1901, février. Figueiredo Pimentel : Albert Samain (Illust.).

Revue de Fribourg (la) :

2106. 1902, mars-avril. A. Charpine : Albert Samain.

Revue bibliographique belge :

2107. 1902, mars 31. E. G. : Aux Flancs du vase.

Revue générale de Belgique :

2108. 1895, janvier. Eugène Gilbert : Chronique littéraire.
2109. 1899, février. Eugène Gilbert : Chronique.
2110. 1902, avril. Eugène Gilbert : Aux Flancs du vase.

Saturday Review (Londres) :

2111. 1901, sept. 21. Anonyme : A Poet of fine shades.

Semaine littéraire de Genève (la) :

2112. 1900, sept. 1. Anonyme : Albert Samain.
2113. 1902, mai 31. Henry Bordeaux : Albert Samain.

Stamboul (le) (Constantinople) :

2114. 1901, août 8. Anonyme : Albert Samain.

XXe siècle (Bruxelles) :

2115. 1901, sept. 1. M.-D. : Chronique littéraire.

Zeitschrift für neufranzosische Sprache und Literatur :

2116. 1890, t. XII, p. 191-201. A. Van Hamel : Le Rythme du vers français jugé par C. Huyhgens.

TAILHADE (Laurent)

(Tarbes, 1854).

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2117. Le Jardin des rêves, poésies, par Laurent Tailhade. Préface de Théodore de Banville. — Paris, Lemerre, 1880, in-18.

2118. Laurent Tailhade. — Un Dizain de sonnets. — Paris, Lemerre, 1881, in-18.

2119. Laurent Tailhade. — Bagnères-Thermal, 1re série, (1880-1885). — Bagnères-de-Bigorre, Péré, 1887, in-8°.

2120. Laurent Tailhade. — Au Pays du mufle. Ballades et quatorzains. Préface d'Armand Sylvestre. — Paris, Vanier, 1891, in-32.

2121. Laurent Tailhade. — Vitraux (poèmes). — Paris, Vanier, 1892, in-8° carré.

2122. Laurent Tailhade. — Terre latine. Préface de M. E. Ledrain (15 janvier 1898). — Paris, Lemerre, 1898, in-18.

2123. Laurent Tailhade. — A travers les grouins (vers), (17 janvier 1899). Frontispice de Léandre. — Paris, Stock, 1899, in-32.

2124. Laurent Tailhade. — La Pâque socialiste d'Émile Veyrin, conférence faite au Nouveau Théâtre, le 15 avril 1899. — Paris, Stock, 1899, in-12.

2125. Laurent Tailhade. — L'Ennemi du peuple, par Henrick Ibsen, conférence donnée au théâtre de l'Œuvre, le 18 février 1899. Ballade Solness. — Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 1900, in-18.

2126. Laurent Tailhade. — Le Dr Jean-Paul Tailhade. — Tarbes, imp. de F.-A. Lescamela, 1900, in-8°.

2127. Laurent Tailhade. — Imbéciles et gredins (1895-1900). — Paris, la Maison d'art, 1900, in-12.

2128. Laurent Tailhade. — La Touffe de sauge. — Paris, édition de la Plume, 1901, in-18.

2129. Laurent Tailhade. — Conférence sur l'œuvre d'Émile Zola, faite à l'Université populaire de Tours, le 30 novembre 1902. — Tours, 32, rue Étienne-Marcel, 1902, in-8°.

2130. Laurent Tailhade. — Discours civiques (4 nivôse an CIX, 19 brumaire an CX). Portrait de M. Félix Valloton. — Paris, Stock, 1902, in-16.

[Bibliothèque sociologique, n° 33.]

2131. Laurent Tailhade. — Lettres familières. — Paris, Librairie de la Raison, 1904, in-16.

2132. Laurent Tailhade. — Poèmes aristophanesques. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

[Ce recueil comprend : Au Pays du mufle. A travers les grouins. Résurrection. Dix-huit ballades familières pour exaspérer le mufle. Quelques variations pour déplaire à force gens. Appendice groupant les articles les plus sérieux écrits sur L. Tailhade ainsi que

quelques poésies composées à sa louange. Avec un portrait de l'auteur.]

2133. Laurent Tailhade. — Omar Khayyam et les poisons de l'intelligence. — Paris, Carrington, 1905, in-8°.

2134. Laurent Tailhade. — Poèmes élégiaques. Le Jardin des rêves. Épigrammes. Nocturnes. Rêve antique. Six ballades élégiaques. La forêt. Vitraux. Poèmes en prose. Portrait de l'auteur en héliogravure. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1907, in-18.

[Ce volume forme avec les poèmes aristophanesques les « Poésies complètes » de L. Tailhade.]

2135. Laurent Tailhade. — Le Troupeau d'Aristée. — Paris, Sansot, 1908, in-32.

[Collection Scripta brevia.]

2136. Laurent Tailhade. — La Corne et l'épée. — Paris, Messein, 1908, in-8°.

2137. Laurent Tailhade. — La Noire Idole. Étude sur la morphinomanie. — Paris, Messein, 1907, in-12.

2138. Laurent Tailhade. — La Feuille à l'envers, revue. — Paris, Messein, 1909, in-12.

2139. Laurent Tailhade. — Pour la paix. Lettre aux conscrits. Frontispice de Casimir Destrem. — Paris, Messein, 1909, in-12.

2139[2] Laurent Tailhade. — La Forêt, rêve musical en deux actes. Musique d'Augustin Savard. Représenté pour la première fois à Paris sur la scène de l'Académie nationale de musique, le 9 février 1910. — Paris, Fasquelle, 1910, in-12.

2139[3] Laurent Tailhade. — Un Monde qui finit. — Paris, 1910, in-8°.

II. — EN COLLABORATION

2140. Laurent Tailhade et Raoul Ralph. — Sales bourgeois. Son importance Auguste Pluchon. — Paris, Offenstadt frères, 1902, in-18.

[Au sujet de cette collaboration, M. Laurent Tailhade nous écrit : « Je suis victime d'une opération machinée par les frères Offenstadt et R. d'Audiffret qui signe R. Ralph. Il n'y a dans M. Pluchon qu'une quarantaine de lignes à moi. »]

2141. Laurent Tailhade et Raoul Raph. — La Sotie de Bridoye, deux actes en prose, représentés sur la scène du théâtre des Latins (Nouveau-Théâtre) le 18 janvier 1901, non publiée.

[Même note que ci-dessus. Dans cette Sotie, deux petits poèmes seuls sont l'œuvre de Tailhade. L'un d'eux, Villanelle, a été inséré dans Poèmes élégiaques.]

III. — TRADUCTIONS

2142. Lettres des hommes obscurs, par Ulrich von Hutten. Traduction de Laurent Tailhade. — Paris, Fayard, s. d., in-8°.

2143. Pétrone. Le Satyrien. Traduction de Laurent Tailhade. Préface par M. Jacques de Boisjoslin. — Paris, Fasquelle, 1902, in-12.

2144. Plante. Trois comédies : les Bacchis, le Petit carthaginois, Curculio. Traduction de Laurent

Tailhade. Frontispice d'Evelio Torent. — Paris, Flammarion, (1905), in-18.

2145. Plante. La Farce de la marmite. Traduction de Laurent Tailhade, avec préface et frontispice de Gombard. — Paris, Messein, 1908, in-12.

IV. — PRÉFACE

2146. Henri Duhamel. — Henri : Journal d'un défroqué, roman. Préface de Laurent Tailhade (30 avril 1899). — Paris, Soc. d'éditions littéraires, 1899, in-18.

2147. Livre d'hommages à M. le président Magnaud. Première série. Préface de Laurent Tailhade. — Paris, Wolf, 1900, in-8°.

2148. Eugène Lericolais. Poèmes cyniques. Préface de Laurent Tailhade. — Paris, Stock, 1901, in-12.

2149. Amédée Rouquès. La Première salve. Préface par Laurent Tailhade. — Paris, Stock, 1901, in-12.

2150. Gynécocratie ou la Domination de la Femme, par Jacques Desroix. Précédé d'une étude sur le masochisme dans l'histoire et les traditions, par Laurent Tailhade. — Paris, Carrington, 1902, in-8°.

2151. Les Châtiments de jadis. Avec Préface par Laurent Tailhade. — Paris, Carrington, 1902, in-8°.

2152. Émile Bans. Ballades rouges. Préface de Laurent Tailhade et avant-propos de Paul Brulat. Nouvelle édition, revue et augmentée. — Paris, l'auteur, 1903, in-16.

2153. Aristide Bruant. Étude par Laurent Tailhade. Portraits par Toulouse-Lautrec. — Paris, Librairie Universelle, 1905, in-4°.

2154. Xavier Privas. La chanson sentimentale. Étude par Laurent Tailhade. — Paris. Messein, 1906, in-12.

Dubus (Edmond). — Cf. n° 616.

V. — RÉIMPRESSIONS

A travers les grouins :

Cf. n° 2132.

Au pays du mufle :

2155. Laurent Tailhade. — Au Pays du mufle. Préface d'Armand Silvestre. — Paris, Vanier, 1891, in-12.

2156. Laurent Tailhade. — Au Pays du mufle. Nouvelle édition revue et considérablement augmentée. Préface d'Armand Silvestre. Dessins d'Hermann Paul. — Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894, in-8°.

Cf. n° 2132.

Le Jardin des rêves :

Cf. n° 2134.

Vitraux :

2157. Laurent Tailhade. — Vitraux, 2e édition. — Paris, Lemerre, 1894, in-32.

Cf:, n° 2134.

VI. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Banville (Th. de). — Préface au n° 2117.

2158. Bertaut (Jules). — Chroniqueurs et polémistes. — Paris, Sansot, 1906, in-18.

Millanvoye (B. de). — Cf. n° 18.

Brisson (A.). — Cf. n° 997.

Cazals (F.-A.). — Cf. n° 1132.

2159* Guaita (Stanilas de). — Rosa mystica. — Paris. Lemerre, 1885, in-18.

2160. Guitry (Sacha). — Correspondance de Paul Roulier-Davenel. — Paris, Dorbon l'aîné, 1910, in-4°.

Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

Lazare (B.). — Cf. n° 932.

*Ledrain (E.). — Préface au n° 2122.

Mallarmé (S.). — Cf. n° 1123.

Régnier (H. de). — Notice dans n° 53.

Sylvestre (A.). — Préface au n° 2120.

Tellier (J.). — Cf. n° 55.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

2161. Thieme (H.). — The Technique of the French Alexandrin. — Ann Arbor, Michaud, 1899, in-8.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

Écho de Paris :

2162. 1891, avril 26. Au Pays du mufle.

Entretiens politiques et littéraires :

2163. 1892, t. IV, p. 32. B. Lazare : Les Livres.

Journal :

2164. 1894, avril 27. J. Huret: État d'âme d'un dynamité.

Hommes d'aujourd'hui (les) :

2165. N° 391. Ch. Vignier : Laurent Tailhade.

Mercure de France :

2166. 1891, janvier. E. Raynaud : Laurent Tailhade.
2167. — juin. A. Vallette : Au Pays du mufle.
2168. 1892, janvier. P. Quillard : L. Tailhade.
2169. 1893, juillet. A. Vallette : Les Conférences de L. Tailhade.
2170. 1894, mai. A. Vallette : Le Geste ignoble.
— juin. J. Huret : Cf. n° 2164.
2171. 1897, décembre. L. Tailhade : Venise sauvée.
2172. 1902, octobre. F. Hérold: Une Traduction du Satyricon.

Observateur français :

2173. 1891, mai 20. Ch. Maurras : La Ballade.

Petite République (la) :

2174. 1892, janvier 6. R. de Gourmont : Semaine littéraire :

Plume (la) :

2175. 1890, décembre 1. Paul Lavigne : L. Tailhade.
2176. 1891, juillet 1. Léon Deschamps : L. Tailhade.
2177. — août 15. Alcide Guérin : L. Tailhade.
2178. 1892, — 1. Alcide Guérin : Les Prêtres et les pitres.
2179. 1897, sept. 15. L. de Boisjolin : La Poésie aristophanesque chez M. L. Tailhade.

Revue blanche :

2180. 1891, t. I, p. 215. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

2181. 1899, t: XX, p. 556. G. Kahn : Les Poèmes.
2182. 1900, t. XXIII, p. 553. F. Fagus : Les Livres.
2183. 1901, t. XXVI, p. 183. G. Kahn : L. Tailhade.
2184. 1902, t. XIX, p. 236. F. Fagus : Les Livres.

Revue encyclopédique :

2185. 1893, novembre 15. L. Tailhade.

Revue historique de la question Louis XVII :

2186. 1906, juillet-août. L. Tailhade : Un Entretien avec Mme de Maleissye.

Revue de Paris :

1895. Cf. n° 229.

2° de l'étranger

Nuevo Mercurio (el) :

2187. 1907, octobre. L. Tailhade : Don Quijote de la Mancha.

VAN LERBERGHE (Charles)

[Gand, 1861. — Bruxelles, 1907]

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2188. Charles Van Lerberghe. — Les Flaireurs, petit drame en trois actes, en prose, pour le théâtre des Fantoches. — Liége, édition de « la Wallonie », 1889, in-8° carré.

[Ce drame a été représenté pour la première fois à Paris, au théâtre d'Art, le 5 février

1892, et repris au théâtre de l'Œuvre, le 18 janvier 1896.]

2189. Charles Van Lerberghe. — Entrevisions, poèmes. — Bruxelles, Lacomblez, 1898, pet. in-8°.

[Tiré à 400 exemplaires numérotés, soit: 15 ex. sur japon, 385 sur papier à la main du Marais.]

2190. Charles Van Lerberghe. — La Chanson d'Ève, poème. Premières paroles. Tentation. La Faute. Crépuscule. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

2191. Charles Van Lerberghe. — Pan, comédie satyrique en trois actes, en prose, représentée pour la première fois sur la scène du théâtre de l'Œuvre, le 29 novembre 1906. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18°.

II. — RÉIMPRESSIONS

Flaireurs (les):

2192. Charles Van Lerberghe. — Les Flaireurs, petit drame en trois actes en prose. — Bruxelles, Lacomblez, 1891, in-18.

[Quelques exemplaires de cette édition portent une couverture à firme du Mercure de France, avec la date de 1904.]

III. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Gille (Valère). — Van Lerberghe, notice dans n° 53.
** Mockel (Albert). — Cf. n° 1317.
Van Bever (Ad). — Cf. n°s 19, 1017.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Hauser (O.). — Cf. n° 173.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

COUPE (LA) :

2193. 1895, juin. R. Serasquier : Charles Van Lerberghe.

FIGARO :

2194. 1904, juin 1. Maurice Mæterlinck : Charles Van Lerberghe. La Chanson d'Ève.

MERCURE DE FRANCE :

2195. 1890, octobre. A. Vallette : Maurice Mæterlinck et Charles Van Lerberghe.
2196. 1908, août 1. Fernand Séverin : Notes sur Van Lerberghe.

REVUE BLANCHE :

2197. 1898, t. XV, p. 386. G. Kahn : Les Poèmes.

VERS ET PROSE :

2198. 1905-6, dec.-fév. M. Maeterlinck : Charles Van Lerberghe. La Chanson d'Ève *.

3° DE L'ÉTRANGER

BELGIQUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE (LA) :

2199. 1907, décembre. Grégoire Le Roy : Charles Van Lerberghe.

ROULOTTE (LA) :

2200** 1905, décembre. Numéro spécial consacré à Charles Van Lerberghe.

VIE INTELLECTUELLE (LA) (Bruxelles) :

2201. 1908, juin 15. Hubert Krains : Charles Van Lerberghe.

VERHAEREN (Émile)

(Saint-Amand (Belgique) 1855.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2202. Émile Verhaeren. — Les Flamandes, poésies. — Bruxelles, Hochsteyn, 1883, in-12.

2203. Émile Verhaeren. — Contes de minuit. — Bruxelles, J. Finck, 1884, in-12.

2204. Émile Verhaeren. — Joseph Heymans, peintre. — Bruxelles, Société nouvelle, 1885, in-8°.

2205. Émile Verhaeren. — Les Moines, poésies. — Paris, Lemerre, 1886, in-12.

2206. Émile Verhaeren. — Fernand Khnopff. — Bruxelles, Société nouvelle, 1887, in-18.

2207. Émile Verhaeren. — Les Soirs. Avec un frontispice d'Odilon Redon. — Bruxelles, Deman, 1888 gr. in-8°.

[Tiré à 100 exemplaires numérotés.]

2208. Émile Verhaeren. — Les Débâcles. Avec une eau-forte d'Odilon Redon. — Bruxelles, Deman, 1888, in-8°.

[Tiré à 100 exemplaires.]

2209. Émile Verhaeren. — Les Flambeaux noirs. Avec un frontispice par Odilon Redon. — Bruxelles, Deman, 1891, gr. in-8°.

[Tiré à 100 exemplaires.]

2210. Émile Verhaeren. — Au Bord de la route. — Bruxelles, Vaillant-Carmanne, 1891, pet. in-8°.

[Liége. Extrait de la Wallonie.]

2211. Émile Verhaeren. — Les Apparus dans mes chemins. — Bruxelles, Lacomblez, 1892, in-16.

2212. Émile Verhaeren. — Les Campagnes hallucinées. — Bruxelles, Deman, 1893, in-8°.

[Tiré à 315 exemplaires. Couverture et ornementation de Théo Van Rysselberghe.]

2213. Almanach. Cahier de vers d'Émile Verhaeren. Ornementé par T. Van Rysselberghe. — Bruxelles, Dietrich, 1894, pet. in-4°.

2214. Émile Verhaeren. — Les Villages illusoires. Orné de quatre images par Georges Minne. — Bruxelles, Deman, 1895, in-12.

[Collection du « Réveil ».]

2215. Émile Verhaeren. — Les Villes tentaculaires, vers. Ornementé par le peintre Théo Van Rysselberghe. — Bruxelles, Deman, 1896, in-8° carré.

[Tiré à 600 exemplaires.]

2216. Émile Verhaeren. — Les Heures claires, poèmes. — Bruxelles, Deman, 1896, in-8°.

[Couverture et ornementation de Théo Van Rysselberghe.]

2217. Émile Verhaeren, 1883-1896. — Recueil publié pour les amis du poète, ornementé par F. Khnopff et Th. Van Rysselberghe. — S. l. n. d. (Bruxelles, Deman, 1896, in-8°).

[Tiré à 525 exemplaires numérotés.]

2218. Émile Verhaeren. — Les Aubes, drame lyrique en quatre actes. — Bruxelles, Deman, 1898, in-8°.

[Couverture et ornementation de Théo Van Rysselberghe.]

2219. Émile Verhaeren. — Les Visages de la vie, poèmes. — Bruxelles, Deman, 1899, in-8°.

[Couv. et ornem. de Th. Van Rysselberghe.]

2220. Émile Verhaeren. — Le Cloître, drame en cinq actes, en prose et en vers. — Bruxelles, Deman, 1900, in-8° carré.

[Représenté à Bruxelles, au théâtre du Parc, le 20 février 1900, et à Paris sur la scène du théâtre de l'Œuvre, le 8 mai 1900. Couv. et ornem. de Théo Van Rysselberghe.]

2221. Émile Verhaeren. — Petites légendes, poèmes. — Bruxelles, Deman, 1900, in-8°.

[Couv. et ornem. de Th. Van Rysselberghe.]

2222. Émile Verhaeren. — Philippe II, tragédie en trois actes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1901, in-8°.

[Représenté sur la scène du théâtre de l'Œuvre les 9 et 10 mai 1904.]

2223. Émile Verhaeren. — Les Forces tumultueuses, poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1902, in-18.

[20 exemplaires de format in-8°, signés

par l'auteur, ont été tirés pour la « Société des XX ».]

2224. Émile Verhaeren. — Toute la Flandre. Les Tendresses premières, poèmes. — Bruxelles, Deman, 1904, gr. in-8°.

[Couv. et ornem. de Théo Van Rysselberghe.]

2225. Émile Verhaeren. — Les Heures d'après-midi, poèmes. — Bruxelles, Deman, 1905, in-8°.

[Couv. et ornem. de Th. Van Rysselberghe.]

2226. Rembrandt, par Émile Verhaeren, biographie critique, illustrée de 24 reproductions hors texte. — Paris, H. Laurens, (1905), in-8°.

[Les Grands artistes, leur vie, leur œuvre.]

Émile Verhaeren. — La Multiple splendeur, poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

2227. Émile Verhaeren. — Toute la Flandre : La Guirlande des Dunes. — Bruxelles, Deman, 1907, gr. in-8°.

[Couv. et ornem. de Th. Van Rysselberghe.]

2228. Émile Verhaeren. — Toute la Flandre: Les Héros. — Bruxelles, Deman, 1908, gr. in-8°.

[Couv. et ornem. de Th. Van Rysselberghe.]

2228² Émile Verhaeren. — Les Rythmes souverains. Poèmes. — Paris, Soc. de Mercure de France, 1910, in-18.

II. — PRÉFACES

2229. Exposition Henri-Edmond Cross. Lettre-Préface par Émile Verhaeren. — Paris, Galerie E. Druet, 114, faubourg Saint-Honoré, 21 mars-8 avril (1905), in-12.
[La couverture illustrée sert de titre.]

2230. Max Stevens. — L'Écrou. Préface par Émile Verhaeren. — Bruxelles, Larcier, 1906, in-12.

2231. Francis Yard. — L'An de terre, avec lettre autographe d'Émile Verhaeren. — Paris, Sansot, 1906, in-4°.

2232. F. Crommelynck. — Le Sculpteur de Masques, symbole. Préface par Émile Verhaeren. — Bruxelles, Deman, 1908, in-8°.

2233. Paul Spaak. — Kaatje. Préface par Émile Verhaeren, 3e édition. — Bruxelles, Lamertin, 1908, in-18.

2234. Peintures, présentées par Émile Verhaeren, chez Eugène Blot, 11, rue Richepanse, du 6 mai au 31 mai 1908, pet. in-4°.
[La couverture sert de titre.]

2234² Dumont-Wilden. — La Belgique illustrée. Préface d'É. Verhaeren. — Paris, Larousse, 1910, gr. in-4°.

III. — RÉIMPRESSIONS

2235. Émile Verhaeren. — Deux drames. Le Cloître. Philippe II. — Paris, Mercure de France, 1909, in-18.

Poèmes :

2236. Émile Verhaeren. — Poèmes. Les Bords de la route. Les Flamandes. Les Moines. Augmentés de plusieurs poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1895, in-18.

2237. Émile Verhaeren. — Poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-18.

2238. Émile Verhaeren. — Poèmes. Nouvelle série : Les Soirs. Les Débacles. Les Flambeaux noirs. — Paris. Soc. du Mercure de France, 1896, in-18.

2239. Émile Verhaeren. — Poèmes. IIIe série : Les Villages illusoires. Les Apparus dans mes chemins. Les Vignes de ma muraille. — Paris, Soc. du Mercure de France, s. d., (1899), in-18.

Villes tentaculaires (les) :

2240. Émile Verhaeren. — Les Villes tentaculaires précédées des Campagnes hallucinées. Paris, Soc. du Mercure de France, 1904, in-18.

Visages de la vie (les) :

2241. Émile Verhaeren. — Les Visages de la vie (Les Visages de la vie. Les Douze mois). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1908, in-18.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Anthologie des écrivains belges. — Cf. n° 15, t. IV.

2242** Bazalgette (Léon). — Émile Verhaeren. — Paris, Sansot, 1907, in-18.

* Beaunier (A.). — Cf. n° 23.

2243* Bersaucourt (Albert de). — Conférence sur Émile Verhaeren. — Paris, Jouve, 1908, in-18.

2244. Boër (Julius de). — Émile Verhaeren, avec portrait par Théo Van Rysselberghe et fac-similé d'autographe. S. l. n. d., (1907), in-8°.

2244²* Buisseret (G.). — L'Évolution idéologique d'Émile Verhaeren. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1910, in-8°.

2245. Casier (Jean). — Les Moines d'Émile Verhaeren. — Gand, Leliaert et Siffer, 1887, in-8°.

Frédérix (G.). — Cf. n° 1001.

Gilbert (E.). — Cf. n° 1003.

2246. Gouchez (Maurice). — Émile Verhaeren. — Bruxelles, édition du Thyrse, 1908, in-8°.

Gourmont (R. de). — Cf. n°s 40, 42.

2247. Guilbeaux (Henri). — Émile Verhaeren. — Verviers, Wauthy, 1908, in-16.

Horrent (D.). — Cf. n° 1006.

Le Cardonnel (G.). — Cf. n° 45.

Lemonnier (C.). — Cf. n° 1322.

Marsac (H.) — Cf. n° 47.

*Mockel (A.). — Cf. n° 1313.

Mont (P. de). — Cf. n° 1830.

2248. Poincaré (Raymond). — La Littérature belge d'expression française.

2249. Potez (Henri). — Anthologie des poètes du Nord. — Bruxelles, 1908, in-18.

2250. Ramaekers (G.). — É. Verhaeren (I. L'Homme du Nord; II. L'Homme moderne). — Bruxelles, édition de « la Lutte », 1900, in-8°.

Souza (R. de). — Cf. n° 315.

Tellier (J.). — Cf. n° 55.

Van Bever (A.). — Cf. n° 19.

Van den Bosche (F.). — Cf. n° 1836.

Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Crawford (V.). — Cf. n° 58.

Hauser (O.). — Cf. n° 173.

2251. Oppeln-Bronikowski (F. von). — Das Junge Frankreich. — Berlin, Oesterheld et Cie, 1908, in-8°.

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.

2252. Schlaf (Johannès). — Émile Verhaeren. — Berlin et Leipzig, Schuster et Loeffler, s. d., (1905), pet. in-12.

2253. Strettel (Alma). — Poems of Emile Verhaeren Selected. — London et New-York, John Lane et the Bodley head, 1899, pet. in-8°.

2254. Symons (Arthur). — Preface to Dawn. — London, Duckworth et Cie 1898, in-8°.

Thompson (V.). — Cf. n° 63.

2255. Van Nouhuys (W.-G.). — Van over de Grezen, studien en critieken. — Baarn, Hollandia Drukkerij, 1906, in-8°.

2256. Wenguerowa (Zinaïda). [Portraits littéraires], t. II. — Saint-Pétersbourg, 1905, in-8°.

[Étude en partie réimprimée dans le Grand dictionnaire encyclopédique russe. Saint-Pétersbourg, Brockaus et Efron, 1905, in-4°. Tome supplémentaire I.]

2257* Zweige (Stefan). — Emile Verhaeren's Ausgewachlte Gedichte in Nachdichtung. — Berlin, Leipzig, Schuster et Loeffler, 1903, in-8°.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

2258. 1892, t. IV, p. 15. F. Vielé-Griffin : A propos d'un livre de M. Émile Verhaeren.

FLORÉAL :

2259. 1892, janvier. Paschal : Verhaeren.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

2260. s.d., Paris, Vanier. F. Vielé-Griffin : É. Verhaeren.

HOMMES DU JOUR (LES) :

2261. 1909, août 14. É. Verhaeren.

2262** 1895, mai. Albert Mockel : Émile Verhaeren.

MERCURE DE FRANCE :

2263. 1904, février 14. Marius-Ary Leblond : La Survivance flamande de l'Espagne.

MOUVEMENT SOCIALISTE (LE) :

2264. 1901, février. René Arot : Émile Verhaeren.

PLUME (LA) :

2265. 1896, avril 25. F. Vielé-Griffin : É. Verhaeren.

REVUE BLANCHE :

2266. 1893, t. V, p. 324. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

2267. 1895, t. VIII, p. 213. H. de Régnier : Un Livre d'Émile Verhaeren.

2268. 1898, t. XVI, p. 73. G. Kahn : Les Poèmes.

2269. 1901, t. XXIV, p. 479. G. Kahn : Les Poèmes.

2270. 1902, t. XXXIX, p. 230. L. Delarue-Mardrus : Les Livres.

REVUE BLEUE :

2271. 1900, t. XIV, p. 461. A. Beaunier : Les Livres.

2272. 1904, t. I, p. 406. Ernest-Charles : Les Livres.

REVUE ENCYCLOPÉDIQUE :

2273. 1896, avril 25. Camille Mauclair : Trois Poètes.
1896, t. VI, n° 134. Ch. Maurras : Cf. n° 869.

2274. 1897, janvier 23. Ch. Maurras : Littérature.

2275. 1897, juillet 24. Numéro consacré à la Belgique.

2276. 1899, p. 915. Littérature.

Revue universitaire :

2277. 1902, t. II, p. 87. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

2278. 1904, t. II, p. 51. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

2279. 1905, t. II, p. 49. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

2280. 1906, t. II, p. 423. G. Lanson : Bibliographie. Littérature française.

Vers et Prose :

2281. 1905, sept.-nov. Tancrède de Visan : Sur l'Œuvre d'Émile Verhaeren.

2° de l'étranger

Algemeine Zeitung (Munich) :

2282. 1904, août 30. Karl Haus Strobl : Émile Verhaeren.

Art jeune (l') :

2283. 1896, mars 15. C. Lemonnier : Émile Verhaeren.

Art moderne (l') (Bruxelles) :

2284. 1902, février 23. André Fontainas : Émile Verhaeren.

Aufremden Zungen :

2285. 1906, février. Ellen Key : Zwei Bücher und Zwei Menschen.

Catalonia (Barcelone) :

2286. 1898, février. Perez Jorba : Émile Verhaeren.

Daily Chronicle (the) (Londres) :

2287. 1902, février 17. Edmund Gosse : M. Verhaeren's new Poems.

Europa (Amsterdam) :

2288. 1907, mars. Van de Wœstyne : Émile Verhaeren.

FORTNIGHTLY REVIEW (THE) :

2289. 1896, t. LXVI, p. 715. Virginia Crawford : Verhaeren : The Belgian poet.

GESELLSCHAFT (DIE) (Berlin) :

2290. 1900, juillet. Rudolf Komadina : Émile Verhaeren

GIDS (Amsterdam) :

2291. 1907, juin. A.-G. Van Hamel : Dichter-Silhouetten : Verhaeren.

ONTWAAKING :

2292. 1907, juin. G. Eekhoud : Naar aanerding van « Le Cloître ».

POLITIKEN :

2293. 1903, juin 8. Georges Brandès : Émile Verhaeren.

PRAZER TAGESPOST :

2294. 1905, mars. Franz Carl Pinzkey : Émile Verhaeren.

RÉVEIL (LE) :

2295. 1896, avril. A. Arnay : Verhaeren.

REVUE DE BELGIQUE :

2296. 1904, mars 15. Arthur Daxhelet : U Crise littéraire.

REVUE GÉNÉRALE (Louvain) :

2297. 1892, février 1. Gilbert (E.) : Les Apparus dans mes chemins.

2298. 1893, octobre 10. Les Campagnes hallucinées.

2299. — — Verlant : Étude.

REVUE GERMANIQUE :

2300. 1908, mars-avril. Paul Hermant : Étude.

SAVOY (THE) (Londres) :

2301. 1897, novembre. Osman Edwards : Essai.

SCHAUBÜHNE (DIE) :

2302. 1906, juin. Georges Brandès : Verhaeren als Dramatiker.

SEMAINE LITTÉRAIRE (LA) (Genève) :

2303. 1894, novembre. Virgile Rossel : Les Poètes belges contemporains.

SOZIALISTCHE MONATSCHEFTE (Berlin) :

2304. 1908, juillet. Frantz Clément : Die Lyrick des E. Verhaeren.

SOCIÉTÉ NOUVELLE (Bruxelles) :

2305. 1895, juin. Hubert Krains : Émile Verhaeren.

WALLONIE (LA) (Liège) :

2306. 1887, t. II, p. 246 a. A. Mockel : Émile Verhaeren.
2307. 1888, t. III, p. 87. Ghil : Chronique littéraire.
2308. 1889, t. IV, p. 55. Chronique littéraire.
2309. 1890, t. V, p. 3. A. Retté : Une réponse.

ZEIT (DIE) (Vienne) :

2310. 1902, juillet 31. Gustave Meyer : Émile Verhaeren.

VERLAINE (PAUL)

(Metz, 1844. — Paris, 1896.)

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2311. Paul Verlaine. — Poèmes saturniens. — Paris, Lemerre, 1866, in-12.

2312. Paul Verlaine. — Fêtes galantes. — Paris, Lemerre, 1869, in-32.

2313. Les Amies, scènes d'amour saphique. Sonnets par le licencié Pablo d'Herlagnez. — Ségovie (Bruxelles), 1868, in-12.
[Tiré à 50 exemplaires numérotés].

2314. Paul Verlaine. — La Bonne chanson, poésies. — Paris, Lemerre, 1870, in-18.

2315. Paul Verlaine. — Romances sans paroles. Ariettes oubliées. Paysages belges. Birds in the night. Aquarelles. — Sens, imprimerie de Maurice l'Hermite, 1874, in-16.

2316. Paul Verlaine. — Sagesse, poésies. — Paris, Société générale de librairie catholique, Palmé, 1882, in-8°.

2317. Paul Verlaine. — Les Poètes maudits (Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé). — Paris, Vanier, 1884, in-12.

[Tiré à 253 exemplaires.]

2318. Paul Verlaine. — Jadis et naguère, poésies. — Paris, Vanier, 1885, in-12.

2319. Paul Verlaine. — Louise Leclercq, suivie de : Le Poteau. Pierre Duchatel, nouvelles en prose, et de Madame Aubin (1 acte). — Paris, Vanier, 1886, in-12.

2320. Paul Verlaine. — Les Mémoires d'un veuf. — Paris, Vanier, 1887, in-12.

2321. Paul Verlaine. — Amour (vers). — Paris, Vanier, 1888, in-12.

2322. Paul Verlaine. — Parallèlement (poésies). — Paris, Vanier, 1889, in-12.

2323. Paul Verlaine. — Dédicaces (vers). Dessin d'A.-F. Cazals, gravé par Maurice Baud. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1890, in-16.

2324. Paul Verlaine. — Femmes, poésies. Imprimé « sous le manteau et ne se vend nulle part », 1890, in-18.

[Tiré à 175 exemplaires.]

2325. Paul Verlaine. — Bonheur, poésies. — Paris, Vanier, 1891, in-12.

2326. Paul Verlaine. — Chansons pour Elle, poésies. — Paris, Vanier, 1891, in-16.

2327. Paul Verlaine. — Les Uns et les Autres, comédie en un acte en vers, représentée pour la première fois au théâtre du Vaudeville, par les soins du théâtre d'Art, le 21 mai 1891. — Paris, Vanier, 1891, in-16.

2328. Paul Verlaine. — Mes Hôpitaux. Avec planches. — Paris, Vanier, 1891, in-16.

2329. Paul Verlaine. — Liturgies intimes, avec un portrait par L. Hayet. — Paris, Vanier, 1892, in-8° carré.

[Bibliothèque du Saint-Graal, n° 1.]

2330. Paul Verlaine. — Mes prisons. — Paris, Vanier, 1893, in-18.

2331. Paul Verlaine. — Élégies, poésies. — Paris, Vanier, 1893, in-18.

2332. Paul Verlaine. — Odes en son honneur, poésies. — Paris, Vanier, 1893, in-18.

2333. Paul Verlaine. — Quinze jours en Hollande, lettres à un ami. Avec un portrait de l'auteur par Ph. Zilcken.— La Haye, Blok, (1893), gr. in-8°.

2334. Paul Verlaine. — Dans les limbes, poésies. — Paris, Vanier, 1894, in-12.

2335. Paul Verlaine. — Épigrammes. Avec un frontispice de F.-A. Cazals (juin 1894). — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894, in-16.

2336. Paul Verlaine. — Confessions, notes autobiographiques... — Paris, publications du « Fin de siècle », 1895, in-18.

2337. Paul Verlaine. — Chair, dernières poésies, frontispice de Félicien Rops. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896, in-16.

2338. Paul Verlaine. — Invectives. — Paris, Vanier, 1896, in-12.

2339. Correspondance et documents inédits, relatifs à son livre « Quinze jours en Hollande ». Avec une lettre de Stéphane Mallarmé et un portrait de Verlaine écrivant, d'après la pointe sèche de Ph. Zilcken sur un croquis de J. Toorop. — Paris, Floury, 1897, in-12.

2340. Hombres (Hommes), poèmes. — « Imprimé sous le manteau et ne se vend nulle part », s. d., (1904), in-18.

2341. Paul Verlaine. — Voyage en France par un Français, publié d'après le manuscrit inédit. Préface de Louis Loviot. — Paris, Messein, 1907, in-18.

II. — PRÉFACES

Rimbaud (A). — Cf. nos 1753, 1755.

2341² Argis (Henri d'). — Sodome. Préface de P. Verlaine. — Paris, Piaget, 1888, in-12.

2342. Berrichon (Paterne). — Le Vin maudit, petits poèmes, avec un frontispice de Paul Verlaine. — Paris, Vanier, 1896, in-8°.

III. — RÉIMPRESSIONS

Amies (les):

2343. La Trilogie érotique de Paul Verlaine (Amies. Femmes. Hombres). Édition illustrée de 15 eaux-fortes originales par Van Troizem et augmentée d'un avant-propos par un Biblio-

phile verlainien. — A Paris et à Londres, 1907, in-8°.

Bonne chanson (la):

2344. Paul Verlaine. — La Bonne chanson. — Paris, Vanier, 1891, in-12.

Confessions :

2345. Paul Verlaine. — Confessions. Illustrations de F.-A. Cazals. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1899, in-16.

Dédicaces :

2346. Paul Verlaine. — Dédicaces (vers). Nouvelle édition augmentée. — Paris, Bibliothèque artistique et littéraire de « la Plume », 1894, in-12.

Femmes :

Cf. n° 2343.

Fêtes galantes :

2347. Paul Verlaine. — Fêtes galantes (vers). — Paris, Vanier, 1886, in-18.

2348. Paul Verlaine. — Fêtes galantes, ornées de soixante-neuf dessins par A. Gérardin, gravés sur bois. — Paris, Société artistique du Livre illustré, 1899, in-8°.

2349. Paul Verlaine. — Fêtes galantes. Illustrées de 24 dessins et 24 culs-de-lampe de Robaudi. — Paris, Maison du Livre, 1903, in-8°.
[Tiré à 125 exemplaires numérotés.]

Hombres :

Cf. n° 2343.

Jadis et naguère :

2350. Paul Verlaine. — Jadis et naguère (vers). Nouvelle édition. — Paris, Vanier, 1891, in-12.

PARALLÈLEMENT :

2351. Paul Verlaine. — Parallèlement. Lithographies originales de Pierre Bonnard. — Paris, Vollard, 1900, in-4°.
[Édition de luxe.]

POÈMES SATURNIENS :

2352. Paul Verlaine. — Poèmes saturniens. — Paris, Vanier, 1890, in-12.

POÈTES MAUDITS (LES) :

2353. Paul Verlaine. — Les Poètes maudits. Nouvelle édition, ornée de six portraits par Luque (Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam, Pauvre Lélian). — Paris, Vanier, 1888, in-12.

QUINZE JOURS EN HOLLANDE :

2354. Paul Verlaine. — Quinze jours en Hollande. Nouvelle édition. — Paris, Vanier, 1895, in-12.

ROMANCES SANS PAROLES :

2355. Paul Verlaine. — Romances sans paroles (Ariettes oubliées. Paysages belges, Birds in the night. Aquarelles). Édition nouvelle. Avec portraits de l'auteur sur chine, par A. des Gachons. — Paris, Vanier, 1887, in-18.

2356. Paul Verlaine. — Romances sans paroles. Ariettes oubliées. Paysages belges. Birds in the night. Aquarelles. Édition nouvelle. — Paris, Vanier, 1899, in-16.

SAGESSE :

2357. Paul Verlaine. — Sagesse (poésies). Nouvelle édition revue et corrigée. — Paris, Vanier, 1889, in-12.

2358. Paul Verlaine. — Sagesse. 3e édition revue et corrigée. — Paris, Vanier, 1893, in-12.

2359. Paul Verlaine. — Sagesse. 4e édition, revue et corrigée (mai 1889). — Paris, Vanier, 1896, in-12.

IV. — MORCEAUX CHOISIS

2360. Choix de poésies de Paul Verlaine. Avec préface par F. Coppée et un portrait de l'auteur par Eugène Carrière. — Paris, Charpentier, 1891, in-12.

2361. Paul Verlaine. — Album de vers et de prose. — Paris, Vanier, 1897, in-12.
[Anthologie contemporaine n° 1.]

2362. Paul Verlaine. — Poésies religieuses. Préface de J.-K. Huysmans. — Paris, Messein, 1904, in-18.

V. — ŒUVRES COMPLÈTES

2363. Paul Verlaine. — Œuvres complètes. — Paris, Vanier, 1898-1903, 6 vol. in-18.

Tome I. — Poèmes saturniens. Fêtes galantes. Bonne chanson. Sagesse, Jadis et naguère.

Tome II. — Amour. Bonheur. Parallèlement. Chansons pour elle. Liturgie intime. Odes en son honneur.

Tome III. — Élégies. Dans les limbes. Dédicaces. Épigrammes. Invectives. Chair.

Tome IV. — Les Poètes maudits.

Tome V. — Confessions. Quinze jours en Hollande.

Tome VI. — Œuvres posthumes. Vers et proses.

Le tome VI a paru à part sous ce titre :

2364. Paul Verlaine. — Œuvres posthumes, vers et proses [Varia. Parallèlement. Dédicaces. Vers de jeunesse. Le Livre posthume. Souvenirs et fantaisies. Nouvelles]. — Paris, Messein, 1903, in-16.

VI. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

2365. Almeras (H. d'). — Avant la gloire. Leurs débuts, 1re série. — Paris, Soc. française d'impr. et de lib., 1902, in-18.

2366? Anonyme. — Paul Verlaine et ses contemporains par un témoin impartial. Portrait par Gustave Bonnet. Biographie de Verlaine (mars 1897). — Paris, Bibliothèque de l'Association, 1897, in-16.

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.

Berrichon (P.). — Cf. n° 1757.

2366². Bersancourt (A. de). — Paul Verlaine, poète catholique. — Paris, Falque, 1909, in-8°.

Bloy (L.). — Cf. n° 450.

Brisson (A.). — Cf. n° 997.

Bunaud (A.). — Cf. n° 1146.

Byvanck (W.). — Cf. n° 148.

Carez (F.). — Cf. n° 998.

2367. Cazals (F.-A.). — Paul Verlaine, ses portraits, préface

de J.-K. Huysmans. texte de Félicien Rops Ernest Delahaye et H. Cornuty. — Paris, Bibliothèque de l'Association, 1896, in-8°.

2368. Clerget (F.). — Verlaine et ses contemporains. — Paris, Bibliothèque de l'Assoc., 1897, in-8°.

Coppée (F.). — Préface dans n° 2360.

2369. Coppée (F.) et Barrès (M.). — Discours prononcés aux obsèques de Verlaine. — Paris, 1896, in-8°.

2370. Coucke (J.). — Paul Verlaine. — Bruxelles, Lamertin, 1896, in-8°.

Delahaye (J.). — Cf. n° 1758.

2371. Delfour (Abbé). — La Religion des contemporains. — Paris, Lecène et Oudin, 1899, 4 vol. in-8°. [Tome II.]

Deschamps (G.). — Cf. n° 71, t. III.

2372. Docquois (Georges).—Le Congrès des poètes.— Paris, Bibliothèque de la Plume, 1894, in-12.

2373. Donos (de Martrin). — Verlaine intime, rédigé d'après les documents recueillis sur le roi des poètes par son ami et éditeur Léon Vanier. Illustré de gravures et d'autographes d'après les dessins et manuscrits de Paul Verlaine, gravés par Ch. Decaux. — Paris, Vanier, 1898, in-16.

Doumic (R.). — Cf. n°s 459, 1147.

2374. Dullaert (M.). — Verlaine. — Gand, impr. A. Siffer, 1896, in-8°.

France (A.). — Cf. n° 35, t. III.

2375. — Le Lys Rouge. — Paris, Calmann-Lévy, 1894, in-18. [Verlaine est dépeint dans ce roman sous le nom de Choulette.]

Gidel (C.). — Cf n° 37.

Gourmont (R. de). Cf. n°s 40, 42.

Gregh (F.). — Cf. n°s 1005, 1648.

Huret (J.). — Cf. n° 155.

Jourdain (F.). — Cf. n° 1151.
Kahn (G.) — Cf. n° 842.
Lazare (B.). — Cf. n° 932.
Lemaître (J.). — Cf. n° 465.

2376** Lepelletier (Edmond). — Paul Verlaine. Sa vie, son œuvre. Avec un portrait en héliogravure et un autographe. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1907, in-8° et in-18.

Mallarmé (S.). — Cf. n° 1123.
Mendès (C.). — Cf. n°s 48, 158.

2377. Mithouard (Ad.). — Paul Verlaine ou le Scrupule de la beauté. — Paris, Spectateur catholique, 1897, in-8°.

2378. Monot (Émile). — Paul Verlaine, conférence faite à l'Union artistique Ledlonienne. — Typographie de Lons-le-Saulnier, mai 1898, in-8°.

2379. Mont (Paul de). — Paul Verlaine (février 1896). S. l. n. d., in-8°.

Montesquiou (R. de). — Cf. n° 1339.

2380* [Morice (Ch.)]. — Paul Verlaine. — Paris, Vanier, 1888, in-8°.

Mostrailles (L.-G.). — Cf. n° 1402.
Muhlfeld (L.). — Cf. n° 161.
? Nordau (M.). — Cf. n° 163.

2381. Pacheu (J.). — De Dante à Verlaine. Études d'idéalistes et mystiques. Dante, Spencer, Shelley, Verlaine, Huysmans (3 décembre 1896). — Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1897, in-16.

*Pellissier (G.). — Cf. n° 50.

2382. Pica (Vittorio). — Paul Verlaine. — Bergame, 1896, extrait de « l'Emporium », in-8°.

2382² Rachilde. — Préface du Jardin des ronces de F.-A. Cazals. — Paris, s. d., in-16.

2383. Régamey (Félix). — Verlaine dessinateur. — Paris, Floury, 1896, in-4°.

Retté (Ad.). — Cf. n° 1722.
Rodenbach (G.). — Cf. n° 1817.
2384. Saint-Georges de Bouhélier. — Sur le tombeau de Paul Verlaine (l'Hiver en méditation).—Paris, Soc. du Mercure de France, 1896, in-18.
2385. Séché (Alphonse) et Bertaut (Jules). — Paul Verlaine. — Paris, Michaud, 1909, in-8°.
Saint-Pol-Roux. — Cf. n° 1896.
Segard (A.). — Cf. n° 1834.
Tellier (J.). — Cf. n° 55.
2385² Tournoux (G.-A.). — Collection bibliographique pour servir à l'histoire du mouvement littéraire contemporain, t. I. Bibliographie verlainienne. — Paris, Champion, 1911, in-8°.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
2386. Van den Bosch (F.). — Essais de critique catholique. — Gand, Siffer, 1898. in-8°.
Verlaine (P.). — Cf. n°s 2317, 2336.
Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.
2387? Vincent. — Conférence sur Paul Verlaine. — Nantes, impr. de L. Mellinet, 1896, in-8°.
2388. Zilcken (Ph.). — Paul Verlaine. Correspondance et documents inédits.—Paris, Floury, 1897, in-18.
Zola (E.). — Cf. n° 1155.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Bahr (Hermann). — Cf. n° 473.
Blaze de Bury (J.). — Cf. n° 57.
Brandès (G.). — Cf. n° 1156.
Delille (E.). — Cf. n° 545.
2389. *Ermini (Filippo). — Paolo Verlaine et i poeti decadenti. — Torino, G. B. Paravia, 1896, in-16.
Pica (V.). — Cf. n° 1157.
Roberto (D. de). — Cf n° 62.
Symons (A.). — Cf. n° 174.

Thieme (H.). — Cf. n° 2161.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.
Van Hamel (A.). — Cf. n° 896.

2390. *Waetzoldt (S.). — Paul Verlaine, ein Dichter der Decadence. — Berlin, Weidmann, 1892, in-8°.

*Wiegler (P.). — Cf. n° 542.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ACADEMOS :

2391. 1909, janvier 15. L. Tailhade : Le Carnet de Stéphane Baillehache.

ART ET LA VIE (L') :

2392. 1896, février. Maurice Pujo : Après Verlaine.

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE :

2393. 1888, novembre. Ed. Rod : P. Verlaine et les décadents.

CRITIQUE (LA) :

2394. 1896, janvier 20. Mark Spott : P. Verlaine.

DÉCADENT (LE) :

2395. 1888, avril 1-15. A. Baju : Amour.
2396. — juin — Louis Villatte : Les Livres.

DEMAIN :

2397. 1896, janvier 19. Numéro spécial.

DROITS DE L'HOMME :

2398. *1898, juillet 28. De Ricard : Les Femmes de P. Verlaine.

ÉCHO DE PARIS :

2399. 1891, avril 22. Le Bénéfice de P. Verlaine et de P. Gauguin.

2400. 1891 mars 12. Auguste Germain : Avant le rideau : Bénéfice de P. Verlaine.
2401. — mai 17. Henry Baüer : P. Verlaine.
2402. — — 18. Jean Lorain : De Verlaine à Watteau.
2403. — — 23. La Ville et le théâtre : Au bénéfice de Verlaine.
2404. — nov. 17. E. Lepelletier : Chronique des livres.
2405. 1895, sept. 19. Nestor (H. Fouquier) : Critique littéraire.
2406. 1896, janvier 10. G. Stiegler : P. Verlaine : Derniers moments.
2407. — — 11. G. Stiegler : La Légende de P. Verlaine.
2408. — — 11. H. Baüer : Chronique.
2409. — février 23. E. Lepelletier : Un Prisonnier.
2410. — août 19. E. Lepelletier : Un Prisonnier.
2411. 1898, janvier 23. E. Lepelletier : A propos des Invectives.
2412. 1899, — 9, E. Lepelletier : L'Employé Verlaine.

Entretiens politiques et littéraires :

2413. 1893, décemb. 10. Lachmann : P. Verlaine.

Ermitage (l') :

2414. 896, février. Numéro spécial.

Figaro :

2415. 1896, janvier 10. Maurice Barrès : Les Funérailles de Verlaine.
2416. — août 12. H. Fouquier : Une Statue pour M. Verlaine.

France (la) :

2417. 1891, mai 25. P. Verlaine.

France scolaire (la) :

2418. n. 27. Bibliothèqne de l'Association : Anec-

dotes et documents sur P. Verlaine à propos de sa vie à Londres.

GRANDE REVUE :

2419. 1902, t. III, p. 481. M. Nordau : Études littéraires.

HOMMES D'AUJOURD'HUI (LES) :

2420. n° 244, vol. V. P. Verlaine : P. Verlaine.

LIVRE ET L'IMAGE (LE) :

2421. 1894, janvier. Eylac : Verlaine à l'étranger.

LYRE UNIVERSELLE (LA) :

2422. 1896, décembre. Ch. Fuinel : La Statue de P. Verlaine.

MERCURE DE FRANCE.

2423. 1891, février. Ch. Morice : P. Verlaine.
2424. 1892, juillet. A. Symons : P. Verlaine.
2425. 1894, octobre. Ch. Morice : Le Fauteuil de Leconte de Lisle.
2426. 1895, juin. R. de Souza : La Seule question.
2427. 1896, février. André Fontainas : P. Verlaine.
2428. — octobre. Vielé-Griffin : Verlaine et (entre autres) Faguet.

NOUVELLE REVUE :

2429. 1891, t. LXXIII, p. 305. A. Ernst : P. Verlaine.
2430. 1896, mars 15. P. Paulhan : Étude.
2431. 1900, t. VI, p. 369. Léo Claretie : P. Verlaine.

PETITE REVUE (LA) :

2432. 1907, juin 15. L. Tailhade : Souvenirs inédits sur P. Verlaine.

PETIT TEMPS :

1898, nov. 13. Nos 1178, 1179.

PLUME (LA) :

2433. 1889, juin 1. G. Bonnamour : P. Verlaine.

2434. 1894, nov. 15. L. Tailhade : Petits mémoires de la vie littéraire : P. Verlaine.
2435. 1895, janvier 1. Clodomir : Verlaine en Allemagne.
2436. 1896, février 1. Numéro spécial.

Quinzaine (la) :

2437. 1897, mars 15. J. Pacheu : Verlaine et la mystique chétienne.
2438. 1904, déc. 16. Abbé Ponsard : Verlaine poète chrétien.

Revue (la) :

2439. 1903, avril 15. Gustave Kahn : Les Œuvres posthumes de Verlaine.
2440** 1907, oct. 15. Georges Pellissier : P. Verlaine.

Revue bleue :

1888. J. Lemaître : Cf. n° 223.
2441. 1892, t. XLIX, p. 385. Byvanck : P. Verlaine.
2442. 1896, t. V, p. 111. Legoffic : P. Verlaine.
2443. 1901, t. XV, p. 246. Ernest-Charles : Verlaine et les poètes bourgeois.

Revue blanche :

2444. 1891, t. I, p. 215. Lucien Muhlfeld : Chronique de la littérature.
2445. 1894, t. VI, p. 393. Jules de Gaultier : Essai de physiologie poétique.
2446. 1896, t. X, p. 47. Lucien Muhlfeld : Mort de Paul Verlaine.
2447. — t. X, p. 112. Philip Zilcken : Un Manuscrit de Verlaine.
2448. — t. X, p. 118. Gustave Kahn : La Vie mentale.
2449. — t. X, p. 177. Paterne Berrichon : Verlaine héroïque.
2450. — t. XI, p. 264. Paterne Berrichon : Pour Verlaine.

2451. 1897, t. XII, p. 409. Émile Verhaeren : Paul Verlaine.
2452. 1900, t. XXIII, p. 26. Saint-Pol-Roux : Verlaine le pâtre.
2453. 1901, t. XXIV, p. 256. Gustave Kahn : Doumic contre Verlaine.
2454. — t. XXIV, p. 317. Alfred Jarry : Parallèlement.

Revue d'art dramatique :

2455. 1898, t. IV, p. 450. G. Bertin : Verlaine et Racine.

Revue de Paris :

2456. 1896, t. I, p. 658. F. Gregh : Verlaine.

Revue des deux-mondes :

2457. 1888, nov. 1. F. Brunetière : Verlaine.
2458. 1901, t. I, p. 445. R. Doumic : Les Œuvres complètes de Verlaine.

Revue encyclopédique :

2459. 1894, oct. 15. P. Verlaine : Opinions sur la littérature et la poésie contemporaines.
2460. 1895, janvier 1. Ch. Maurras : P. Verlaine. Les Époques de sa poésie.
2461. — février 1. Alcide Bonneau : Littérature.
2462. — mai 1. P. Verlaine : Croquis de Belgique.
2463. 1896, janvier 25. H. Castets : Étude biographique sur P. Verlaine.
2464. — — 25. Ch. Maurras : La Mémoire de P. Verlaine.
2465. — — 25. Jugements sur Verlaine.

Revue hebdomadaire :

2466. 1894, avril 21. G. Vicaire : P. Verlaine.

Revue indépendante :

2467. 1894, juillet. L. Desprez : Les Derniers romantiques : P. Verlaine.
2468. 1895, sept. M. Abadie : Sur un sonnet de P. Verlaine.

Revue rouge :

2469. 1896, février. L. Tailhade : P. Verlaine.

Revue universitaire :

2470. 1896, t. I, p. 192. G. Lanson : Bibliographie.

Revue verlainienne :

2471. 1901, novembre. F. Vielé-Griffin : Notes inédites sur P. Verlaine.

Sagittaire (le) :

2472. 1900, octobre. Delahaye et Cazals : Pauvre Lélian.

Société nouvelle :

2473. 1896, mars. A. Fontainas : Verlaine.

Simple revue :

2474. 1896, février 1. Gabriel Echaupié : Verlaine vrai.
2475. — février 1. F. Hauser : P. Verlaine.
2476. 1897, février 15. G. de Lacaze : A Sainte-Clotilde.

Temps (le) :

2477. 1891, avril 18. A. France : P. Verlaine.
2478. — nov. 15. A. France : P. Verlaine.
2479. 1896, janvier 12. G. Deschamps : P. Verlaine.
2480. — août 23. G. Deschamps : Le Testament de Verlaine.
2480² 1910, nov. 15. R. de Gourmont : Souvenirs du Symbolisme : Verlaine.

Vie contemporaine (la) :

2481. 1896, février 1. Larroumet : Verlaine.

2° de province

Typographie de Lons-le-Saulnier :

2482. 1898, mai. E. Monot : P. Verlaine.

2° DE L'ÉTRANGER

ALLGEMEINE ZEITUNG :

1902, p. 241. E. von Sallwürk : Cf. nos 577, 578.

ART MODERNE (Bruxelles) :

2483. 1896, décembre 6. Ch. Morice : Un Portrait de P. Verlaine.

BLATTER FUR DIE KUNST (Berlin) :

2484. 1895, 3e série, vol. II. Waclaw Lieder : Erinnerung an P. Verlaine.

COSMOPOLITAN (THE) (New-York) :

1892, juillet. T.-S. Perry : Cf. n° 719.

2485. 1896, t. I, p. 698. Blaze de Bury : P. Verlaine.

CRITIC (THE) (New-York) :

2486. 1903, t. XLIII, p. 173. F. Grierson : P. Verlaine.

FORTNIGHTLY REVIEW (THE) :

2487. 1891, t. LV, p. 394. Ed. Delille : The Poet Verlaine.

FORUM :

2488. 1897, t. XXIV, p. 246. Soissons : P. Verlaine.

GENTLEMAN'S MAGAZINE :

2489. 1879, t. XXIII, p. 478. C. Mendès : Recent french poets.

INLANDER (THE) :

2490. 1896, juin. H. Thieme : P. Verlaine.

JEUNE BELGIQUE (LA) :

2491. 1896, janvier 18. Ivan Gilquin : P. Verlaine.

JUGEND (Munich) :

2492. 1896, février. Numéro spécial.

LIBRE CRITIQUE (LA) (Bruxelles) :

2493. 1896, février 16. J. Maira : Verlaine à la Toison d'Or.

MAGAZINE OF LITERATURE :

2494. 1896, nos 32 et 33. Symbolismus : Verlaine.

NATIONAL REVIEW (Londres) :

2495. 1892, juin. A. Symons : P. Verlaine.

NEW REVIEW (THE) (Londres) :

2496. 1893, t. IX, p. 609. P. Verlaine.
2497. 1897, juillet. C.-F. Keary : Étude.

NUOVA ANTOLOGIA :

2498* 1896, t. LXII, p. 701. E. Montecorboli : Verlaine.

ORD OCH BILD :

2499. 1896, t. VIII. A. Ruhe : Verlaine.

PAN (Berlin) :

2500. 1896, Ire année, 1er liv. Magnus von Wedderkop : P. Verlaine und die Lyrik der Decadence.

SATURDAY REVIEW (THE) (London) :

2501. 1897, février. A. Symons : Étude.

SAVOY (THE) (London) :

2502. 1896, avril n° 2. W.-B. Yeats : Verlaine in 1894.
2503. — Ed. Gosse : A First sight of Verlaine.
2504. 1896, nov. n° 7. A. Symons : Les Invectives de P. Verlaine.

SENATE (THE) (London) :

2505. 1897, février. F.-A. Cazals : P. Verlaine intime.

SPHINX (Berlin) :

2506. 1893. R. Dehnel : Étude.

TEMPLE BAR :

2507. 1896, t. CVIII, p. 329. A. Manston : Verlaine.

VIELÉ-GRIFFIN (Francis)

[Norfolk (Virginie, États-Unis) 1864.]

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2508. Francis Vielé-Griffin. — Cueille d'avril (vers). — Paris, Vanier, 1885, in-16.

2509. Francis Vielé-Griffin. — Les Cygnes (poésies, 1885-1886). — Paris, Alcan-Lévy, 1887, pet. in-8° carré.

2510. Francis Vielé-Griffin. — Ancaeus, poème dramatique, 1885-1887. — Paris, Vanier, 1888, in-12.

2511. Francis Vielé-Griffin. — Joies, poèmes (1888-1889). — Paris, Tresse et Stock, 1889, in-12.

2512. Francis Vielé-Griffin. — Diptyque (Le Porcher, l'Eurythmie). — Paris, pour les Entretiens politiques et littéraires, 1891, in-16.

2513. Francis Vielé-Griffin. — Les Cygnes. Nouveaux poèmes (1890-1891). — Paris, Vanier, 1892, in-12.

2514. Francis Vielé-Griffin. — Swanhilde, poème dramatique, 1890-1893. — Paris, extrait de l'Ermitage, 1893, in-18.
[Tiré à 100 exemplaires.]

2515. Francis Vielé-Griffin. — La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes (1892). — Paris, Vanier, 1893, in-12.

2516. Francis Vielé-Griffin. — Πάλαι. — Paris, édition du Mercure de France, 1894, in-16.

2517. Francis Vielé-Griffin. — La Clarté de vie. Chansons à l'ombre. Au gré de l'heure. *In memoriam.* En Arcadie. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1897, in-12.

2518. Francis Vielé-Griffin. — Phocas le jardinier, précédé de Swanhilde, Ancaeus, les Fiançailles d'Euphrosine. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1898, in-12.

2519. La Partenza, par Francis Vielé-Griffin. — Étampes, imp, de C. Enard, 1899, in-16.
[Extrait de l'Ermitage. Hors commerce.]

2520. Francis Vielé-Griffin. — La Légende ailée de Wieland le Forgeron (mai 1899). — Paris, Soc. du Mercure de France, 1900, in-8°.

2521. Francis Vielé-Griffin. — Sainte Agnès. poème. — Paris, 1900, in-16.
[Hors commerce.]

2522. Francis Vielé-Griffin. — Sainte Julie, poème. — Paris, 1902, in-16.
[Hors commerce.]

2523. Francis Vielé-Griffin. — L'Amour sacré, poèmes. — Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903, in-8°.

2524. Francis Vielé-Griffin. — Plus loin, poèmes : La Partenza. *In memoriam*. Stéphane Mallarmé, l'Amour sacré. — Paris. Soc. du Mercure de France, 1906, in-18.

II. — TRADUCTIONS

2525. Algernon-Charles Swinburne. — *Laus Veneris*. Poème traduit par Francis Vielé-Griffin. — Paris, édition du Mercure de France, 1895, in-18.

2525² Francis Vielé-Griffin et Henry-D. Davray. — La Conquête du courage, épisode de la guerre de Sécession, traduit de l'anglais de Stephen Crane. — Paris, Mercure de France, 1911, in-18.

III. — PRÉFACE

Albert Mockel. — Cf. n° 1313.

IV. — RÉIMPRESSIONS

2526. Francis Vielé-Griffin. — Poèmes et poésies: Cueille d'avril, Joies, les Cygnes, Fleurs du chemin et Chansons de la route, la Chevauchée d'Yeldis, augmentés de plusieurs poèmes. — Paris, Soc. du Mercure de France, 1895, in-16.

V. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Beaujon (G.). — Cf. n° 143.
* Beaunier (A.). — Cf. n° 23.
Charbonnel (V.). — Cf. n° 149.
Gourmont (R. de). — Cf. n° 40.
Le Cardonnel (G.) — Cf. n° 45.
* Mockel (A.). — Cf. n° 1312.
Régnier (H. de). — F. Vielé-Griffin : Notice dans n° 53.
Retté (A.). — Cf. n° 1722.
Souza (R. de). — Cf. n° 315.
Van Bever (A.). — Cf. n° 19.
Vigié-Lecocq (E.). — Cf. n° 56.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Rimestad (C.). — Cf. n° 61.
Thompson (V.). — Cf. n° 63.
Zilliacus (E.). — Cf. n° 334.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS

ART INDÉPENDANT :

2527. 1894, mars. A. Mockel : Propos de littérature.

JOURNAL DES DÉBATS :

2528. 1895, nov. 21. Henri Chantavoine : Poètes et poésies.

EFFORT :

2529. 1897, octobre. J. Violis : Vielé-Griffin.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

*1891, t. II, p. 65. Vielé-Griffin : N° 183.

ERMITAGE (L') :

2530. 1896, septembre. Henri Ghéon : Étude.

FIGARO :

2531. 1898, avril. Vielé-Griffin.
2532. 1891, février 4. Interwievs de Verlaine.

GIL BLAS :

2533. 1895, juillet 6. R. de Souza : Étude.

HOMMES D'AUJOURDHUI (LES) :

2534. s.d., Paris, Vanier. Pierre et Paul (Verlaine) : Francis Vielé-Griffin.

MERCURE DE FRANCE :

2535. 1893, juillet. A.-F. Hérold : Notes sur la Chevauchée d'Yeldis.
1897, janvier. E. Vigié-Lecocq : Cf. n° 113.

Plume (la) :

2536* 1893, avril 15. Adophe Retté : Francis Vielé-Griffin.

Revue blanche :

2537. 1892, t. II, p. 117. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

2538. 1893, t. V, p. 323. L. Muhlfeld : Chronique de la littérature.

Revue encyclopédique :

2539. 1895, février 1. Georges Pellissier : Poésie.

2540. — déc. 15 Ch. Maurras : La Vie littéraire.

2541. 1897, août 7. Ch. Maurras : Littérature.

2542. 1899, p. 835. Ch. Maurras : Littérature.

Revue universitaire :

2543. 1896, t. I, p. 395. G. Lanson : Bibliographie.

2544. 1906, t. II, p. 217. G. Lanson : Bibliographie.

2545. 1908. t. II, p. 54. G. Lanson : Bibliographie.

Vers et Prose :

2546. 1905, mars. Tancrède de Visan : Vielé-Griffin.

Vogue (la) :

2547. 1889, p. 141. Vielé-Griffin.

2° de l'étranger

Emporium (Bergame) :

2548. 1903, décembre. Jean de Gourmont : Littérature contemporaine. F. Vielé-Griffin.

Gids :

1902. A. Van Hamel : Cf. n° 255.

Société nouvelle (la) :

2549. 1896, novembre. Ed. Pilon : Vielé-Griffin.

WALLONIE (LA) (Liége) :

2550. 1887, t. II, p. 246a. A. Mockel : (Vielé-Griffin).
2551. 1888, t. III, p. 294. A. Mockel : Ancaeus.
2552. 1889, t. IV, p. 273. A. Mockel : Joies.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Comte Auguste de)

[Saint-Brieuc, 1838. — Paris, 1889.]

I. — ŒUVRES ORIGINALES

2553. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Premières poésies, 1856-1858. Fantaisies nocturnes. Hermoza. Les Préludes. Chant du Calvaire. — Lyon, Scheuring et Cie, 1859, pet. in-8°.

2554. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Isis, 1re partie. — Paris, Dentu, 1862, in-18.

2555. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Elen, drame en trois actes, en prose. — Saint-Brieuc, Francisque, 1866, in-8°.

2556. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Morgane, drame en cinq actes, en prose. — Saint-Brieuc, Francisque. 1866, in-8°.

2557. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Claire Lenoir. — Paris, Revue fantaisiste, 1867, in-8°.

2558. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — La Révolte, drame en un acte, en prose. — Paris, Lemerre, 1870, in-16.

2559. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Le Nouveau-Monde. drame en cinq actes, en prose, couronné au concours institué en l'honneur du centenaire de la proclamation de l'indépen-

dance des États-Unis. — Paris, Richard, 1880, gr. in-8°.

2560. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Contes cruels. — Paris, C. Lévy, 1883, in-18.

2561. Comte de Villiers de l'Isle-Adam . — Akëdysseril. — Paris, De Brunhoff, 1886, pet. in-4°.

[Tiré à 250 exemplaires. Vignettes en noir et en rouge. Portrait de Villiers et frontispice de Félicien Rops.]

2562. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — L'Amour suprême. — Paris, De Brunhoff, 1886, in-18.

[Vignettes de F. Gorguet.]

2563. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — L'Ève future. — Paris, De Brunhoff, 1886, in-18.

[Couverture illustrée de F. Gorguet.]

2564. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Tribulat Bonhomet. — Paris, Tresse et Stock, 1887, in-18.

2565. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Le Secret de l'échafaud. — Paris, Marpon et Flammarion, 1888, in-16.

[Les Auteurs célèbres, t. XLIX.]

2566. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Histoires insolites. — Paris, Librairie moderne, 1888, in-18.

2567. Comte de Villiers de l'Isle-Adam.— Nouveaux contes cruels. — Paris, Librairie illustrée, s. d., (1889), in-16.

2568. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Axël. — Paris, Quantin, 1890, in-8°.

2569. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Chez les passants (fantaisies, pamphlets et souvenirs). Frontispice de Félicien Rops. — Paris, Comptoir d'édition, 1890, in-12.

2570. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Le Soldat (vers). — Paris, imprimerie Noirot, 1891, in-8°.

2571. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — L'Évasion, drame

en un acte, en prose.— Paris, Tresse et Stock, 1891, in-12.

[Pièce écrite en 1870, publiée pour la première fois le 25 mars 1886 par la Revue contemporaine (t. IV, n° 3), ensuite en plaquette. Représentée le 12 octobre 1887 à la première soirée de la première saison du Théâtre libre.]

2572. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Nouveaux contes cruels et propos d'au-delà.— Paris, Calmann-Lévy, 1893, in-16.

2573. Villiers de l'Isle-Adam. — Histoires souveraines, avec ornements par Théo Van Rysselberghe. — Bruxelles, E. Deman, 1899, in-8°.

[Prix 10 francs. Tirage de luxe : 50 exemplaires numérotés sur papier du Japon, 10 exemplaires numérotés sur papier de Hollande Van Gelder.]

2574. Villiers de l'Isle-Adam. — L'Annonciateur. Dix compositions de Louis-Édouard Fournier, gravées à l'eau-forte par Xavier Lesueur. — Paris, Ferroud, 1905, in-16.

[Tiré à 350 exemplaires.]

II. — TRADUCTION

2575. L'Hypnotisme revenu à la mode. Histoire et discussion scientifique, par le P. Jean-Joseph Franco, S. J. Traduit de l'italien par A. de Villiers de l'Isle-Adam, avocat, avec le concours de l'auteur. — Paris, Palmé, 1888, in-18.

III. — RÉIMPRESSIONS

ELEN :

2576. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Elen. Nouvelle édition. — Paris, Chamuel, 1896, in-8°.
[Avec en frontispice un portrait de Villiers sur son lit de mort par Franc Lamy.]

ÈVE FUTURE (L') :

2577. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — L'Ève future. Nouvelle édition. — Paris, Charpentier et Cie, 1890, in-12.

ISIS :

2578. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Isis. — Paris, Librairie internationale, 1900, in-18.
[Avec couverture de Rosenfosse.]

MORGANE :

2579. Comte de Villiers de l'Isle-Adam. — Morgane. Nouvelle édition. — Paris, Chamuel, 1894, in-8°.

PREMIÈRES POÉSIES :

2580. Villiers de l'Isle-Adam. — Premières poésies, 1856-1858. Fantaisies nocturnes. Hermosa. Les Préludes. Chant du Calvaire. — Bruxelles, Lacomblez, 1893, in-16.

RÉVOLTE (LA) :

2581. Villiers de l'Isle-Adam. — La Révolte, drame en un acte. — Paris, Stock, 1896, in-12.

IV. — A CONSULTER

A. — OUVRAGES

1° EN FRANÇAIS

Biré (E.). — Cf. n° 24.

2582. Bloy (L.). — La Résurrection de Villiers de l'Isle-Adam. — Paris, Lecampion, 1906, in-8°.

2583* Bordeaux (H.). — Villiers de l'Isle-Adam. — Gand, Siffer, 1891, in-8°.

2584. — La Vie et l'art. Ames modernes. — Paris, Perrin, 1895, in-16.

2585. Chapoutot (Henri). — Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain, le philosophe. — Paris, Delesalle, 1908, in-8°.

Charbonnel (V.). — Cf. n° 149.

Demade (P.). — Cf. n° 458.

2586. Du Pontavice de Heussey (Robert). — Villiers de l'Isle-Adam. — L'Écrivain, l'homme. — Paris, Savine, 1893, in-12.

France (A.). — Cf. n° 35.

Goudeau (E.). — Cf. n° 380.

2587. Hennebicq (José). — Le Prince des lettres françaises : Villiers de l'Isle-Adam. — Paris, Vanier, 1896, in-4°.

Huysmans (J.-R.). — Cf. n° 72.

Kahn (G.). — Cf. n° 842.

Lemaître. — Cf. n° 480.

2588. Le Noir de Tournemine (Cte H.). — Autour de Villiers de l'Isle-Adam. — Saint-Brieuc, F. Guyon, 1906, in-8°.

Leroux (H.). — Cf. n° 46.

Mallarmé (S^t.). — Cf. n°s 1119, 1123, 1141.

2589. Martineau (René). — Un Vivant et deux morts : Léon Bloy, Ernest Hello, Villiers de l'Isle-Adam (notes bibliographiques et morceaux choisis). — Tours, chez l'auteur, 1901, in-16.

Mendès (C.). — Cf. n° 48.

Morice (C.). — Cf. n° 159.

Rodenbach (G.). — Cf. n° 1817.

2590** Rougemont (E. de). — Villiers de l'Isle-Adam. Biographie et bibliographie. — Paris, Mercure de France, 1910, in-18.

2591. Rousse (J.). — La Poésie bretonne du XIXe siècle. — Paris, Lethielleux, 1895, in-8°.

2592. Tiercelin (Louis). — Bretons de lettres. Leconte de Lisle, étudiant ; Villiers de l'Isle-Adam chrétien... — Paris, Champion, 1905, in-16.

Verlaine (P.). — Cf. nos 2317, 2320.

Wyzewa (T. de). — Cf. n° 171.

2° EN LANGUE ÉTRANGÈRE

2593* Kraemer. — Villiers de l'Isle-Adam. — Helsingfors, 1900, in-8°.

Symons (A.). — Cf. n° 174.

B. — PÉRIODIQUES

1° DE PARIS :

BULLETIN DU BIBLIOPHILE :

2594. 1870, p. 325. Asselineau : La Révolte de Villiers de l'Isle-Adam.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES :

Cf. nos 633 et 184.

2595. 1892, t. V, p. 233. Bernard Lazare : Les Livres.

2596* 1893, t. VI, p. 440. Henry Bordeaux : Les Premières poésies de V. de l'Isle-Adam.

ÉCHO DE PARIS :

1891, mars 26. Cf. n° 897.

2597? — juin 18. Nestor : Un Mot d'explication.

FIGARO :

2598. 1889, août 31. G. Guiches : Villiers de l'Isle-Adam.

MERCURE DE FRANCE :

2599. 1890, t. I, p. 257. R. de Gourmont : Notes sur V. de l'Isle-Adam.

2600. 1893, t. VII, p. 289. Gautier : Notes sur un fragment de roman inédit.

2601. 1894, janvier. Camille Mauclair : Villiers de l'Isle-Adam.

2602. 1896. — V. Charbonnel : Le Mysticisme dans la littérature.

NOUVELLE REVUE :

2603. 1890, t. LXIV, p. 91. G. Guiches : V. de l'Isle-Adam. Documents inédits.

2604* 1900, t. VI, p. 26. Tiercelin : V. de l'Isle-Adam.

PLUME (LA) :

1890. Cf. n° 475.

REVUE BLANCHE :

2605. 1900, t. XXI, p. 232. André Gide : Les Romans.

REVUE D'ART DRAMATIQUE :

2606. 1889, t. XVI, p. 1. R. Darzens : V. de l'Isle-Adam auteur dramatique.

REVUE HEBDOMADAIRE :

2606² 1910, novembre : C. Mauclair : V. de l'Isle-Adam.

Revue indépendante :

2607. 1885, p. 260. T. de Wyzewa : Notes sur V. de l'Isle-Adam.

Scapin (le) :

? 1886. Cf. n° 131.

2° de l'étranger :

Gentleman's Magazine :

1879, t. XXIII, p. 478. C. Mendès. Cf. n° 2489.

Fornightly Review (the) :

2608. 1899, t. LXXII, p. 197. A. Symons : Villiers de l'Isle-Adam.

Neuphilolog. Mitteilungen :

2609. 1901, t. XV, p. 1. Kraemer : Villiers de l'Isle-Adam.

Wallonie (la) :

2610. 1889, t. IV, p. 331. Villiers de l'Isle-Adam.
2611. 1890, t. V, p. 110. Villiers de l'Isle-Adam.
2612. — t. V, p. 214. Villiers de l'Isle-Adam.

INDEX DES AUTEURS CRITIQUES

Les chiffres renvoient aux numéros des articles.
Les chiffres en italique renvoient à des ouvrages, les autres à des articles de périodiques.

A

Abadie (M.), 2468.
Aeker (P.), *1356*.
Adam (P.), 249, 1172, 1653.
Agathon, 238, 1193.
Ajalbert (J.), 591, 1301.
Albert (F.), 574.
Alberti (K.), 191.
Alembert (d'), 376.
Alméras (H. d'), *2365*.
André (M.), 1577.
Ansel (F.), 1600, 2084.
Apollinaire (G.), *167*.
Archer (W.), *1018*, 1081.
Areos (R.), *684*.
Arène (E.), 1956.
Arène (P.), 109.
Arkaï (L. d'), 853.
Armon (P. d'), 108.
Arnauld (M.), 810, 866, 1268, 1676, 1677, 2006.
Arnay (A.), 2295.
Arot (R.), 2264.
Asselineau (Ch.), *515*, *516*, 2594.
Athys (A.), 361.
Aubertin, (Ch.), *264*.
Aubry (G.), *1257*, 1259, 2069.
Audebrand (Ph.), *1482*.
Audouard (Mme), *449*.

B

Babou (H.), *1483*.
Baes (E.), *142*.
Bahr (H.), *473*.
Baju (A.), *67*, *68*, 82, 83, 85, 86, 88, 93, 94, 1589, 2395.
Baldensperger (F.), *1484*.
Ballot (M.), 1954.
Banville (Th. de), *265*, *517*, 568.
Baragnon (L.), 1405.
Barat (E.), *1144*.
Barbey d'Aurevilly (J.), *404*.
Bare (L. de), 1530.
Barine (A.), *1485*, 1524, 1525.
Barneville (P. de), *266*.
Barrès (M.), 1411, 1412[1], 2415.
Barret (P.), 1935.
Bart (P. de), 103.
Bataille (H.), 22, 1366, 1369.
Bauer (H.), 97, 176, 879, 1033, 1282, 1406, 2401, 2408.
Bazalgette (L.), *2242*.
Beaubourg (M.), 1668.
Beauclair (H.), *78*.
Beaujon (G.), *143*.
Beaunier (A.), *23*, 660, 804, 908, 1060, 1286, 1412, 1687, 1781, 2008, 2015, 2271.
Bec (G.), 1161.
Becker (A.), *322*.
Becq de Fouquières (L.), *267*.
Bell (G.), *1486*.
Bellanger, *268*.
Belliot (H.), *115*.
Bellot (E.), *685*.
Bérenger (H.), *144*, *1919*, 2014.
Bergerat (E.), 98.
Bergson, 228.
Bernard (J.-M.), 1207[2].
Berrichon (P.), *1757*, 1772, 1773, 1775[2], 1777, 1778 1779, 2449, 2450.
Bersaucourt (A. de), *795*[2], *1920*, *2243*, *2366*[2].
Bertaut (J.), *2158*.
Berthelot (P.), 145.
Bertin (G.), 2455.
Berton (H.), *1641*[2].
Betz (L.), 2, *1514*, *1515*.

Bèze (T. de), 1736.
Bibeseo, *69*.
Bidou (H.), 2033.
Biguet (A.), 2000.
Biré (E.), *24*.
Blaze de Bury (Y.), *57*, 2485
Blei (F.), 2089.
Blémont (E.), 1437, 1580, 1581.
Bloy (L.), 118, *450*, *2582*.
Blum (L.), *479*, 861, 863, 864, 952, 1051, 1265, *1642*, 1673.
Boequet (L.), *794*, 1990, 1993, 2012, 2020, 2046, 2057, 2058, 2059.
Boër (J. de), *2244*.
Boisjolin (L. de), 2179.
Boissier (G.), *1643*.
Bonnamour (G.), 241, 2433.
Bonneau (A.), 771, 1292, 1305, 2461.
Bonnier (G.), 1049.
Bonnières, *451*.
Bordeaux (H.), *796*, 815, *1396*, 1937, 2021, 2113, *2583*, *2584*, 2596.
Bornstein (P.), 1092, 1093, 1112.
Boschot (A.), *269*, 367.
Boubée (S.), 1768.
Bouchaud (P.), *270*.
Boucheron (M.), 96.
Bourde (P.), 133.
Bourgain (E.), 2064.
Bourgeon (G.), 1866.
Bourget (P.), *25*, 452, *453*, 556.
Bourguignon (J.), 1791.
Boutique (A.), 212.
Bouyer (R.), 565.
Boyer d'Agen, *454*.
Boylesve (R.), 658.
Brahm (A. de), 1578.
Brandin (L.), *323*.
Brandès (G.), *1156*, 2293, 2302.
Braun (T.), *797*.
Braunschvig (M.), *271*.
Brémond (H.), 1950, 1951, 1952.
Brémont (L.), *272*.
Bridgmann (F.), *146*.
Brinn' Gaubast (P. de), 691.
Brisson (A.), *997*, *1145*, 1196.
Brockhaus, *13*.
Brousse (J. de), 1596.
Brunet (A.), 1963.
Brunetière (F.), *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, 227, 231, *518*, *519*, 571, 572, 573, 2457.
Brunette (P.), 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027.
Brunnemann (A.), 1103.
Brunot (F.), 147.
Brussov (V.), *687*, 725, 729.
Bücher (K.), *324*.
Buet, *455*, *456*.
Buisseret (G.), *2244*[2].
Bunand (A.), *1146*.
Buysse (C.), 1091.
Byvanck (W.), *148*, 1416, 2441.

C

Carez (F.), *998*.
Carnoy (H.), 2060.
Carrel (F.), 1212.
Carrère (J.), 119, 963, 1739.
Cartier (J.), *1487*.
Casella (G.), *31*, 1998.
Casier (J.), *1826*, *2245*.
Cassagne (A.), *520*.
Castelyn (C.), 1329.
Castets (H.), 2463.
Castro (G. de), 1599.
Caume (P.), 558.
Causs (Th.), 2067.
Caussy (F.), 1675.
Cazals (F.), *1132*, 1420, *2367*, 2472, 2505.
Chadourne (A.), *273*.
Champfleury, *521*, *1488*.
Champsaur (F.), 389, 877.
Chantavoine (H.), 1160, 1657, 1658, 1856, 1857, 1858, 1859, 1972, 1973, 1974, 2528.
Chapoutot (H.), *2585*.
Charavey (E.), *522*.
Charbonnel (V.), *149*, 2602.
Charles (J.-E.), *32*, *33*, 909, 1269, 1424, 1522, 2008[2], 2443.
Charpentier (J.), 706, 707, 708.
Charpine (A.), 2106.
Chide (A.), *274*.
Cladel (L.), 560.
Claretie (J.), 2037.
Claretie (L.), 2431.
Clément (F.), 2304.
Clément (L.), 372.
Clerget (F.), *457*, *1572*, *2368*.
Clodomir, 2435.
Clouard (H.), 1438[2].
Cohn (A.), 253.
Combarieu (J.), *275*, *276*.
Commerson, *1489*.
Cook (J.), 1696.
Cooper (F.), 1079.
Coppée (F.), 659, 1365, *1921*, 1967, *2369*.
Cordier (H.), *523*.
Coremans (E.), 726.
Coulon (F.), 198.
Coucke (J.), *70*, *2370*.
Courtney (W.), *1019*.
Coussanges (J. de), 1064.

Conturat (G. et J.), 704, 1201, 1203.
Crawford (V.), *58*, 1085, 2289.

D

Darzens (R.), 1783, 2606.
Daudet (L.), 1271
Dauriac (L.), 1070.
Davidson (J.), *688*.
Davray (R.), *1397*.
Daxhelet (A.), 137, *1320*, *1827*, 2296.
Decaux (G.), *532*.
Degron (H.), 1289.
Dehnel (R.), 2506.
Delafosse (J.), 206.
Delahaye (E.), 1595, *1758*, 1784, 1788, 1789, 2472.
Delaroche (A.), 211, 1181.
Delaporte (Le P. V.), *277*.
Delarue-Mardrus (L.), 811, 1678, 2270.
Delchevalerie, 1038. 1326.
Delfour (L'abbé), *2371*.
Delille (E.), *545*, 580, 2487.
Delormel (H.), 1936.
Delvallée (J.), 2087.
Delvau (A.), *1490*.
Delzant (G.), *956*.
Demade (P.), *458*.
Denise (L.), 1983, 1987.
Derome (L.), *1491*.
Descaves (L.), 1652, 1852.
Deschamps (G.), *71*, 821, 822, 1073, 1368, 1692, 1693, 1749, 1879, 2036, 2479, 2480.
Deschamps (L.), 127, 1046, 1422, 2176.
Deschannes (E.), 177, 195, 196.
Desgranges (L.), 1594.
Desjardins (P.), 564.
Despax (E.), 760.
Desprez (E.), *524*.
Desprez (L.), 2467.
Detouche (H.), *1644*.
Diaz-Romero (E.), 2098.
Docquois (G.), 1204, *2372*.
Donos, *2373*.
Dorchain (A.), *278*.
Doumic (R.), *150*, *279*, *459*, *999*, 1059, *1147*, 1682, 2011, 2458.
Dreux (A.), 1032.
Drews (A.), 1104, 1105.
Dreyfus (A.), 870.
Dubois (L.), 915.
Dubus (E.), 116, 1585, 1738.
Due (L.), *280*.
Ducamp (M.), *525*.
Duchosal (L.), 200.
Ducrocq (A.), 965.
Dufour (M.), *893*, 2068, 2079.
Duhamel (G.), *686*.
Dujardin (E.), 138.
Dullaert (M.), 966, *2374*.
Dumas (A.), 1957.
Dumesnil (G.), *526*.
Dumur (L.), 199, 348, 619, 805.
Du Pontavice de Heussey (R.), *2586*.
Dupuy (J.), *1492*.
Dusolier, *460*.

E

Echaupié (G.), 2474.
Ecrainville (J. d'), 2009.
Edwards (O.), 2301.
Eckhoud (G.), 2292.
Eichtal (d'), *281*.
Eloesser (A.), *59*, 1795.
Engels (E.), 80.
Ermini (F.), *2389*.
Ernst (A.), 2429.
Essaiàn (Z.), 720.
Essarts (E des), 1191.
Eylac, 2421.

F

Fabre (G.), *282*.
Faguet (E.), *34*, *1000*, 1280, *1398*, 1688, 1975.
Fagus (F.), 907, 1744, 1970, 1971, 2182, 2184.
Fantasio, 215.
Faralicq (R.), 1940.
Favre (L.), *151*.
Fazy (E.), 1978.
Fenéon (F.), *152*, 857, 913, 1413, 1785.
Ferré (E.), 2056.
Ferrero (G.), *153*.
Ferrez (P.), 957.
Festugnière, *461*.
Fière (L.), *527*.
Flat (P.), 1055.
Fleischmann (H.), 1953, 2062.
Flers (R. de), 1977.
Fons (P.), *1645*, *1646*.
Fousny (J.), *1922*.
Fontainas (A.), 949, 1901, 2284, 2427, 2473.
Fouillée (A.), 230.
Fouquet (F.), *462*.
Fouquier (H.), 897, 2416, (Cf. aussi Nestor).
Foville (J. de), 1934.
France (A.), 35, 250, 251, 252, 374, 1367, 1877, 1878, *2375*, 2477, 2478.

Frédérix, *1001*.
Frène (R.), 2072.
Fuinel (C.), 1002, 2422.
Fuster (C.), *36*.

G

Gabillard (P.), 1597.
Gale (M), 1997.
Galtier (J.), 1072.
Ganderax (L.), 1363.
Gargano (G.), 723.
Gasquet (J.), 1533.
Gaubert (E.), *31*, 481, 1774, 2004.
Gaucher (M.), 124, 125.
Gaultier (J. de), 360, 2445.
Gauthier-Ferrières, *1493*.
Gautier (F.), *528*, 552.
Gautier (L.), *463*, 2600.
Gautier (T.), *529*, *530*, *531*, *1148*.
Geffroy (G.), 1860, 2055.
Germain (A.), 2400.
Gérothwohl (M.), 1087, 1095.
Ghéon (H.), 655, 865, 1873, 1946, 1947, 2530.
Ghil (R.), 689, 692, 697, 698, 1431, 2307.
Gibson (A.), 1076.
Gide (A.), 189, *1149*, 1167, 1266, 1267, 1674, 2605.
Gidel (Ch.), 37.
Gilbart (O.), 2099, 2100.
Gilbert (E.), 234, *1003*, *1004*, *1321*, 2108, 2109, 2110, 2297.
Gille (P.), 104, *1357*, 1582, 1583.
Gilquin (I.), 2491.
Giraud (A.), 1328, 2090.
Giraud (V.), *38*.
Glaser (P.), *39*.
Glena (R.), 2094.
Goffin (A.), 1207.
Gomez-Carillo (E.), 2096.
Gorren (A.), 260.
Gosse (E.), *172*, 663, *1928*, 2287, 2503.
Gossez (A.), *17*, 2081.
Goudeau (E.), 99, *380*.
Gouchez, *2256*.
Gourmont (J. de), 823, 826, 1295, *1399*, *1647*, 2085, 2548.
Gourmont (R. de), *40*, *41*, *42*, *43*, 123, *154*, 190, 216, 254, *283*, 362, 378, *381*, 555, 862, 927, 1145, 1190, 1197, 1207[3], 1418, 1494, 2013, 2174, 2480[2], 2599.
Govaërt (C.), 1889.
Grammont (F. de), *284*.
Grammont (M.), *285*.
Grantoff (O.), 724, 728.
Grappe (G.), 204, 1054, 2007, 2041.
Gregh (F.), *1005*, *1648*, 1681, 1868, 2456.
Grélé (E.), *464*.
Grierson (F.), 2486.
Grignard (J.) *1828*.
Guaita (S. de), *2159*.
Guérin (A.), 1593, 2177, 2178.
Guérin (Ch.), *1829*, 1945.
Guiches (G.), 2598, 2603.
Guilbeaux (H.), *2247*.
Guillemot (M.), *1150*, 1874.
Guilliaume (J.), *286*.
Guitry (S.), *2160*.
Guy (C.), 247.

H

Hagemann (Dr C.), 1106.
Haraucourt (E.), *287*.
Hartmann (A von.), 1083.
Hartmann (M.), *325*.
Hasse, 1036.
Hauser (F.), 2475.
Hauser (O.), *173*, 2080, 2082, 2083.
Havard (R.), 2065.
Heine (A.), *1020*.
Hemma (L.) (cf. aussi Mockel), 139.
Henderson (A.), 1109.
Hennebicq (J.), *2587*.
Hennequin (E.), 259.
Henzelin (E.), *288*.
Hermant (P.), 2300.
Hérold (A.), 1285, 2172, 2535.
Heymann (E,), 1930.
Hirsch (C.), 1900, 1985.
Hofmiller (J.), 1094.
Holitscher (A.), *546*.
Horrent (D.), *1006*.
Houin (Ch.), 1791,
Houssaye (A.), *1495*, *1496*, *1497*.
Houssaye (H.), 102.
Hovey (R.), *1021*, 1098.
Huet (V.), 594.
Huneker (J.), *1022*.
Huret (J.), *155*, 175, 1846, 2164.
Huysmans (J.), *72*, 1841.

I

Imbert (H.), *156*.
Isambert (G.), 120.
Isambard (G), 1770.

J

Jacobs (M.), *1023*.
James (H,), *547*.
Jammes (F.), *784*.

Janin (J.), *1498*, 1516, 1517.
Jannasch (L.), 1084.
Janssen, *289*,
Jarry (A.), 770, 1052, 1053, 1679, *1923*, 2454.
Jean-Dupré, *290*.
Jeanroy, *291*.
Jerrold (L.), 693.
Jollivet (G.), 1958.
Jorba (P.), 2286.
Jordell (D.), 382.
Jorissenne, 379.
Josès (E.), 2095.
Jourdain (F.), *1151*.
Jullien (A.), *1499*.
Jullien (J.), 1865.

K

Kahn (G.), 220, 221, 222, 363, 377, 559, 593, 700, 769, 809, *842*, 901, 906, 951, 1290, 1291, 1423, 1561, 1592, 1672, 1780, 1870, 1871, 1872, 1994, 2005, 2181, 2183, 2197, 2268, 2269, 2439, 2448, 2453.
Kahn (M.), 1941.
Kawczynski (M.), *292*.
Keary (C.), 2497.
Keller (A. von.), 1097.
Kessler (H. de.), 1698.
Key (E.), 2285.
Klingsor (T.). 114, 620.
Knaap (O.), 722.
Komadina (R.), 2290.
Konrad (A.), 191.
Kraemer, *2593*, 2609.
Krains (H.), 1330, 2201, 2305.
Krysinska (M.). 368.

L

Labruyère, 105.
Lacaze (G. de), 2476.
Lachmann, 2413.
Lacour (L.), 1039.
Lacuzon (A.), 2073.
Lafargue (M.). 2071.
La Fizelière (A. de), *532*.
Laforgue (J.), 549, 550, 902.
La Grasserie (R. de), *293*, *294*.
Lajeunesse (E.), *1007*.
Lang (A.), 1528.
Lange (A.), 716.
Lanson (G.), *3*, *44*, 243, 244, 245, 373, 575, 576, 816, 817, 818, 819, 820, 910, 911, 964, 1071, 1206, 1434, 1435, 1436, 1689, 1690, 1691, 1747, 1748, 2029, 2030, 2031, 2032, 2277, 2278, 2279, 2280, 2470, 2543, 2544, 2545.
Laporte (A.), *4*, *533*.
Larchey (L.), *534*.
Larroumet, 2481.
La Taillède (R. de), 1537.
Lattard (F.), 962.
Laujol, 336.
Laurent (E.), *73*.
Lavigne (P.), 2175.
Lazare (B.), 185, 617, 762, *932*, 1035, 1786, 1734, 1845, 2163, 2595.
Leautaud (P.), *19*. *1649*.
Leblond (M.), *1152*, 1766.
Leblond (M. et A.), *295*, 702, 807, *1258*, 1662, 1964, 2263.
Le Breton (A.), 812.
Le Cardonnel (G.), *45*.
Lecomte (E.), 1264.
Ledrain (E.), 1989.
Le Goffic (C.), 296, 370, 371, *1400*, 2442.
Lejard (J.), *297*.
Lelong (G.), 1008.
Lemaître (J.), 223, *465*, *480*, *1009*, 1655.
Lemercier (J.), 1058.
Lemonnier (C.), *1322*, 2283.
Lencou (H.), *1010*.
Leneveu (G.), *1011*.
Le Noir de Tournemine (Cte H.), *2588*,
Lepage (E.), 1732.
Lepelletier (E.), 1760, 1839, 1840, *2376*, 2404, 2409, 2410, 2411, 2412.
Lepetit (J.), 561.
Le Roux (H.), *46*.
Le Roy (G.), 2199.
Le Senne (C.), 2034.
Le Soudier (H.), *5*.
Levallois (J.). *466*.
Liechtenberger (H.), *157*.
Lieder (W.), 2484.
Lindau (P.), 258.
Lionnet (J.). 1048, 1999.
Liparini (G.), 2103.
Lollière (F.). 1988.
Lorrain (J.). 801, 1584, 1959, 1968, 2402.
Loti (P.), 1362.
Louys (P.), 656, 766.
Lovenjoul (S. de), *535*, *536*.
Lubarsch (E.), *326*.
Lucas (H.), *1500*.

M

Mæterlinck (M.), 1262, 1272, 2194, 2198.
Mainor (M.), *1012*.
Maira (J.), 2493.
Maisonneuve, *74*.

Malassis (Th.), *537*.
Mallarmé (St.), 341, *1119*, *1123*.
Manston (A.), 1215, 2507.
Margueritte (P. et V.), 1162.
Marsac (H.), *47*.
Martel (Ch.), 1932.
Martineau (R.), *589*, 592, *2589*.
Martrin-Donos (de), 2373.
Mary (A.), 2049.
Masson (C.), 1590.
Mauclair (C.), 207, 208, 209, 346, 868, 1040, 1066, 1068, 1158, 1159, 1169, 1176, 1177, 1194, *1218*, 1219, *1223*, *1226*, *1228*, 1432, 1875, 1902, 2273, 2601, 2606[2].
Maurras (C.), 101, 210, 213, 240, 813, 814, 869, 922, 1067, 1195, 1293, 1294, *1401*, 1427, 1428, 1429, 1430, 1562, 1685, 1686, 1745, 1746, 1781[2], 1782, 2019, 2173, 2274, 2460, 2464, 2540, 2541, 2542.
Maus (J.), 91.
Mayan (J.), *298*.
Mazel (H.), 263.
Melia (J.), 1961.
Menasci (G.), *1924*.
Mendès (C.), *48*, *158*, 1300, 1854, 1955, 1969, 2489.
Méré (C.), 1591.
Merki (C.), 1861, 1862, 1863.
Merlet (J), 2048, 2066.
Merrill (S.), 193, 214, 763, 1325, 1944, 1996.
Méry (T.), 390.
Meunier (D.), 1433.
Meunier (G.), *49*.
Meyer (E.), *60*, 1082.
Meyer (G.), 2310.
Meynard (A.), 2077.
Michelet (E.), 703.
Michelet (V.-E.), *167*.
Miessner (W. von), *1024*, 1113.
Millanvoye (B. de), *18*.
Millot (L.), 1523.
Miomandre (F. de), *894*, 904, 1263, 1904.
Mirbeau (O.), 1037, 1061, 1360, 1855.
Mirecourt (E. de), *1501*.
Misme (J.), 1929.
Mithouard (A.), 961, *1925*, *2377*.
Moch (G.), 242.
Mockel (A.), 239, 261, 262, 730, 731, 732, 733, 734, 916, 1069, 1107, 1216, 1217, 1296, 1651, 1699, 1700, 1701, 2001, 2262, 2306, 2527, 2550, 2551, 2552.
Moncade (L.), 1976.
Monot (E.), *2378*, 2482.
Monselet (C.), *1502*, *1503*, *1504*.
Mont (P. de), *1830*, *2379*.
Montecorboli (E.), 2498.
Montesquiou (R. de), *1333*, *1393*.
Montfort (E.), 1518.
Montgaillard (G. de), 2043.
Montifaud (M. de), *1505*.
Montorgueil (G.), 1842, 1843, 1844.
Moore (G.), *895*.
Moréas (J.), 95, 132, 248, 1538.
Moreilhou (G.), 694.
Morice (C.), *159*, *160*, 569, 1182, *2380*, 2423, 2425, 2483.
Mornet (D.), *299*.
Morsier (E. de), 1965.
Mostrailles (L.), *1402*.
Mougenot (J.), *75*.
Mouquet (J.), 2047.
Muhlfeld (L.), 121, *161*, 187, 219, 595, 768, 858, 859, 950, 1050, 1184, 1185, 1186, 1187, 1539, 1560, 1669, 1670, 1671, 1743, 1776, 2180, 2266, 2444, 2446, 2537, 2538.
Muiche (P.), *1831*.
Mulder (L. de), *1832*.
Muller (E.), *327*.
Müllner (L.), *328*.

N

Natanson (T.), 1188, 1189.
Nautet (F.), *162*, *300*, *1013*.
Nebout (P.), *301*.
Nestor, 898, 2405, 2597.
Nettement (A.), *1506*.
Nion (F. de), 1942.
Noël (G.), 567.
Norat (E.), 1056.
Nordau (M.), *76*, *163*, 2419.
Normandy (G.), *165*.
Nozière, 1962, 2038.
Nyblom (H.), 1099.

O

Odin (A.), *164*.
O'Neddy (P.), *1507*.
Oppeln-Bronikowski (F. von), 1088, 1096, 1697, *2251*.
Osgood (H.), 1075.

P

Pacheu (J.), *2381*, 2437.
Parisienne (Une), 257.
Paschal, 2259
Pastore (A.), 1101.
Patterson (A.), *538*.
Paulhan (P.), 2430.
Payen (L.), 236.
Peck (H), 1211.
Pelletier (A.), 1180, 1202.

Pellissier (G.), *50*, *51*, *302*, *303*, *1270*, *1650*, 1683, 2017, 2028, 2440, 2539.
Perrette (L.), 570.
Perry (T.), 719.
Pesch (E.), 1933.
Petit de Julleville, *52*.
Peyrot (M.), 205.
Pica (V.), 136, *1157*, 1198, 1199, 1200, *2382*.
Picard (E.), 825, 1210.
Pidoux (M.), 1077.
Pierre et Paul, 1665, 2534.
Pierson, *304*.
Pilon (E.), *797*[2] 808, 856, 900, 1044, 1047, 1303, 1735, 1880, 1903, 1995, 2549.
Pimentel (F.), 2105.
Pinzkey (F.), 2294.
Pioch (G.), 1283.
Plessys (M. du), 920, 1536.
Plouchart (E.), 2061.
Plowert (J.), 77.
Poincarré (R.) *2248*.
Poinsot, 165.
Poirée (E.), *312*.
Poizat (A.), 1661, 1666.
Ponsard (Abbé), 2438.
Pontavice de Heussey (R. du), *2586*.
Pontmartin (A. de), *467*, *468*, *469*, *1508*.
Poppenberg (F.), *1025*, 1113[2].
Potez (H.), 2074, *2249*.
Potvin (C.), *470*.
Pouvillon (E.), 824.
Praviel (A.), 2070.
Prick van Wely (F.), 717, 718.
Proust (M.), 218.
Prudhomme (S.), *305*, 369.
Psichari (J.), 364, 375.
Pujo (M.), *1153*, 1931, 2392.

Q

Quasi, 349.
Quicherat, *306*.
Quillard (P.), 764, 806, 947, 960, 1173, 1174, 1306, 1417, 1659, 1663, 1737, 1979, 1981, 1984, 2168.
Quitard, *307*.

R

Raehilde, 903, 1986, 2382[2].
Ramaekers (G.), *2250*.
Rava (M.), 1100, 1888.
Raynaud (E.), 84, 87, 197, 919, 1414, 1415, 1534, 1535, 2166.
Rebell (H.), 1410.
Recolin (C.), *166*.
Redonnel (P.), 1575.
Regamey (F.), *2383*.
Reggio (A.), *1014*.
Regnier (H. de), 186, 551, 634, 765, 1175, 1284, 1980, 2267.
Remont (A.), 1886.
Renard (J.), 1579.
Rency (G.), 1331.
Retinger (F.), *53*[2].
Retté (A.), 235, 350, 351, 356, 359, 1165, 1287, 1421, 1519, 2003, 2309, 2536.
Reyle (E. de), *308*.
Ricard (X. de), 1178, 1179, 2398.
Richard (F.), 1992.
Rigal (H.), *1397*.
Rimbaud (I.), 1790.
Rimestad (C.), *61*.
Riotor (L.), *1926*.
Ritter (W.), *1358*.
Rivet (F.), 1949, 2050.
Rivoire (A.), 2010.
Roberto (D. de), *62*.
Rocher (E.), 2075.
Rod (E.), 1849, 1850, 2393.
Rodenbach (G.), 224, 225, 1359, 1767.
Roinard (P.), *167*.
Ropes (A.), 1080.
Rosières (R.), 226, *309*.
Rosny (J. H.), 877, 1864.
Rossel (V.), 2303.
Rougemont (E. de), *2590*.
Rougnon (E de), *310*.
Rousse (J), *2591*.
Roussel (E.), 1939.
Rouveyre (A.), *1403*.
Roux (S'.-Pol-), 112, 1559, 2452.
Rudmose-Brown (F.), *311*.
Ruelle, *312*.
Ruhe (A.), 2499.

S

Sachs (K.), 140.
Saint-Antoine, 194.
Sainte-Claire, 1324.
Sainte-Croix (C. de), 1991.
Saint-Georges de Bouhélier, *2384*.
Saint-Jacques (L. de), 1288, 1740, 1741, 1742.
Saintsbury (G.), 579.
Sall Würk (E. van), 577, 578.
Salomon (M.), *471*, 914, *1015*.
Sansot-Orland (E.), 2042.
Sardou (V.), *1509*, 1520.
Savarit (C.), 699.
Savigny (L.), 1598.
Scarpattet, 2091.
Scherer, *539*.

Schinz (A.), 256.
Schlaf (J.), *1026*, *2252*.
Schryver (J.), *1027*.
Schuré (E), 958, *1016*, 1063,
Schwob (M.), 802.
Scott (F.N.), *329*.
Séché (A.), *878*, *1510*, *2385*.
Ségalen (V.), 202, 1775.
Ségard (A.), *1833*, *1834*.
Seillère (E.), *471*[2].
Seippel (P.), 1885.
Serasquier (R.), 2193.
Servant (St.), 1205.
Séverin (F.), 2196.
Silvestre (A.), *2156*.
Smith (G.), 382, 1529.
Snabilié (Ch.), 727.
Soissons (Comte de), 1086, 1794, 2488.
Sorel (A.), 1667.
Soulier (G.), 1876.
Souriau (P.), 229.
Souza (R. de), *168*, *313*, *314*, *315*, 352, 1654, 1660, 2426, 2533.
Spott (M.), 2394.
Spronck (M.), *54*.
Steens (A.), 953.
Steiger (E.), *1028*.
Stengel (E.), *330*.
Stephanus, 92.
Stiegler (G.), 2406, 2407.
Stoddard (J.), 1078.
Strauss (E.), 690.
Strettel (A.), *2253*.
Strohl (K.), 2282.
Strohl (R.), *1835*.
Stuart (E.), 584.
Sutter-Laumann, 110, 111.
Symons (A.), *174*, 827, *1029*, 1062, 1213, 1527, *2254*, 2424, 2495, 2501, 2504, 2608.

T

Tailhade (L.), 608, 1574, 2171, 2186, 2187, 2391, 2432, 2434, 2469.
Tardieu (C.), 1327.
Tellier (J.), *55*.
Têtard (C.), *316*.
Texier (E.), *1511*.
Thieme (H.), *6*, *2161*, 2490.
Thieulin (E.), *296*.
Thomas (W.), *317*.
Thompson (V.), *63*.
Thorel (J.), 184.
Tiercelin (L.), *2592*, 2604.
Tisseur (C.), *318*.
Tissot, *472*.
Tobler (A.), *319*, *331*.
Tolstoï (L.), 122.
Tournenx (M.), *1512*.
Tournoux (G.), *2385*[2].
Trolliet (E.), *1927*.
Trouhat (J.), *541*.

U

Ulbach (L.), *1513*.
Uzanne (O.), 128, 959, 1034.

V

Valabrègue (A.), 1587.
Valin (P.), 192, 357, 358, 1057.
Vallette (A.), 246, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 1041, 1043, 1982, 2167, 2169, 2170, 2195.
Van Bever (A.), *19*, *20*, 135, *1017*.
Van den Bosch (F.), *1836*, 1881, *2386*.
Van Dooren (J.), *1922*.
Van Dyk (Dr), *1030*.
Van Hamel (A.), *64*, 255, *896*, 1090, 1214, *1837*, 1882, 2116, 2291.
Van Keymeulen, 1065.
Van Lerberghe (C.), 1110.
Van Nouhuys (W.), *2255*.
Vanor (G.), 100, *169*.
Vannoz (L.), 365, 366.
Vaudon (J.), 562.
Vellay (Ch.), *45*.
Verhaeren (F.), 233, 714, 715, 1869, 2451.
Verlaine (P.), 129, 335, 609, 696 1170, 1361, 1364, 1576, 1769, 1771, 2420, 2459, 2462.
Verlant, 2299.
Vervoort (A.), 107.
Vicaire (Gab.), *78*, 2466.
Vicaire (Géo), *7*.
Viclé-Griffin (F.), 178, 179, 181, 182, 183, 188, 201, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 347, 353, 354, 355, 657, 761, 854, 855, 1163, 1164, 1166, 1408, 1409, 2258, 2260, 2265, 2428, 2471.
Vigié-Lecocq (E.), *56*, 113.
Vignier (C.), 2165.
Vildrac (C.), *320*.
Villatte (L.), 89, 90, 2396.
Vincent, *2387*.
Violis (J.), 2529.
Vir, 131.
Visan (T. de), *170*, 661, 1694, 2281 2546.
Voisins (A. de), *1404*.
Vorlumi (G.), 2086.
Vorney (G. de), 713.

W

Waetzoldt (S.), *2390*.
Walch (J.), *21*.
Walkley (A.), *1031*.
Wedderkop (M. von), 2500.
Wedmore (F.), *798*.
Wehrmann, 332.
Weigand (W.), *79*.
Weindel (H. de), 2088.
Weiss (J.), 566.
Welti (H.), 81.
Wenguerowa (Z.), *2256*.
Weyl (F.), 1838.
Whibley (C.), 1793.
Wiegler (P.), *542*.
Wœstyne (Van de), 2288.
Woollett (H.), *321*.
Wulff (F.), *333*.
Wyzewa (T. de), 130, *171*, 912, *1154*, 1208, 1209, 2607.

Y

Yeats (W.), 2502.
Yriarte (C.), *543*.

Z

Ziesing (T.), *548*.
Zilcken (P.), *2388*, 2447.
Zilliacus (E.), *334*.
Zola (E.), *1155*.
Zweige (S.), *2257*.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. VII

I

Généralités

Bibliographies 1
Anthologies 3
Critique générale. 4
Décadents. 9
Symbolistes. 15
Verslibristes. 24
Revues. 33

II

Auteurs symbolistes

Barbey d'Aurevilly. 34
Bataille 42
Baudelaire 44
Corbière 54
Cros. 56
Della Rocca de Vergalo. 58
Dubus. 59
Dujardin. 60
Fort. 62

Ghil. 66
Hérold. 74
Jammes 79
Kahn 85
Krysinska. 89
Laforgue. 90
La Taillède. 95
Lautréamont. 96
Lazare. 97
Le Cardonnel. 100
Mæterlinck 103
Mallarmé. 117
Mauclair 129
Merrill. 135
Mikhaël 138
Mockel. 140
Montesquiou. 144
Moréas. 149
Nerval. 158
Plessys 170
Raynaud 176
Régnier. 180
Retté 190
Rimbaud 195
Rodenbach 201
Saint-Pol-Roux. 209
Samain. 211
Tailhade 229
Van Lerberghe. 237
Verhaeren. 240
Verlaine 251
Vielé-Griffin. 270
Villiers de l'Isle-Adam. 275

III

INDEX DES AUTEURS CRITIQUES. 283

ERRATA

Page 7, ligne 1, *supprimez* 44².
Page 8, n° 56, *au lieu de* Vigie-Lecocq, *lisez* Vigié-Lecocq.
Page 8, n° 60, *au lieu de* Littératur seit, *lisez* Litteratur seit.
Page 9, n° 72, *au lieu de* Husymans, *lisez* Huysmans.
Page 14, n° 130, *au lieu de* Wyzeva, *lisez* Wyzewa.
Page 17, n° 171, *au lieu de* Wizewa, *lisez* Wyzewa.
Page 29, n° 325, *au lieu de* Hatmann, *lisez* Hartmann.
Page 31, n° 360, *au lieu de* F. de Gaultier, *lisez* J. de Gaultier.
Page 49, n° 517, ligne 3, *au lieu de* 405, *lisez* 404.
Page 51, n° 536, *au lieu de* Bibliographie, *lisez* — Bibliographie.
Page 54, article Corbière, *au lieu de* Corbière (Henri), *lisez* Corbière (Tristan).
Page 65, n° 654³, ligne 4, *au lieu de* Léantaud, *lisez* Léautaud.
Page 80, n° 780, *au lieu de* Priéres, *lisez* Prières.
Page 90, n° 877, ligne 2, *au lieu de* Rosny (T.-H.), *lisez* Rosny (J.-H).
Page 112, n° 1041, *au lieu de* Valette, *lisez* Vallette.
Page 112, n° 1043, *au lieu de* Valette, *lisez* Vallette.
Page 117, *ajoutez* 1113² et *lisez* 1113², 1905, tome III, p. 6, Poppenberg.
Page 125, *supprimez* 1163 *devant* 1891, cf. n° 184, et *mettez-le devant* — t. II, p. 67.
Page 130, n° 1231, *au lieu de* Les Camelts, *lisez* Les Camelots.
Page 142, n° 1322, ligne 4, *au lieu de* Nantet, *lisez* Nautet.
Page 144, n° 1332, ligne 2, *au lieu de* Chauve-souris, *lisez* Chauves-souris.
Page 165, avant A, — Ouvrages, *placez* VI. — A consulter.
Page 179, n° 1591, *au lieu de* Ernset, *lisez* Ernest.
Page 199, n° 1781, *ajoutez deux lignes au-dessous* le n° 1781².
Page 223, n° 2047, *au lieu de* Polyphène, *lisez* Polyphème.
Page 232, n° 2143, *au lieu de* Satyrien, *lisez* Satyricon.
Page 232, n° 2144, *au lieu de* Plante, *lisez* Plaute.
Page 233, n° 2145, *au lieu de* Plante, *lisez* Plaute.
Page 233, n° 2146, *au lieu de* Henri Duhamel. — Henri Journal *lisez* Henri Duhamel. — Journal.
Page 243, n° 2226, *ajoutez 4 lignes au-dessous* 2226².
Page 246, *à l'avant-dernière ligne, au lieu de* Van den Bosche, *lisez* Van den Bosch.

Imp. Jouve et Cie, 15, rue Racine, Paris

PQ 295 S9B3

Barre, André
Le symbolisme

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY